Der Kunstwart

in seiner Eigenart, Entwicklung und Bedeutung

Inaugural-Dissertation

der philosophischen Fakultät I der Universität Bern

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Herbert Broermann

aus Oberhausen-Rheinland

1934

Verlag Georg D. W. Callwey / München

allwey

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544728_0005

Der Kunstwart

in seiner Eigenart, Entwicklung und Bedeutung

Inaugural-Dissertation

der philosophischen Fakultät I der Universität Bern

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Herbert Broermann

aus Oberhausen-Rheinland

1934

Verlag Georg D. W. Callwey / München

Von der philosophischen Fakultät I auf Antrag
des Herrn Prof. Dr. Fritz Strich angenommen.

Bern, am 19. Juli 1934 gez. Jaberg, Dekan

Die vorliegende Arbeit erschien unter dem gleichen Titel
im Verlag von Georg D. W. Callwey in München.

Druck von Kastner & Callwey in München

Meinen Eltern!

Vorwort

Der außerordentliche Einfluß der nach Inhalt und Zielsetzung bedeutendsten deutschen Zeitschrift, des Kunstwarts, auf das Schrifttum und die geistige Haltung seiner Zeit wurde bisher viel zu wenig beachtet. Die Wirkung des Kunstwarts war eine doppelte: einmal förderte er alle Talente, die ihm irgendwie von Bedeutung für den Gesamtbereich deutscher Kultur erschienen, zum anderen schärft er das Verständnis einer breiten Volksschicht für gehaltvolle Kunst und bereitete so den Boden zu fruchtbarer Aufnahme bedeutender Erscheinungen auf dem Gebiete der Literatur, Kunst und Musik.

Warum ich gerade den Kunstwart und seine Bedeutung darzustellen versuchte? In meinem sechzehnten Lebensjahre lernte ich ihn kennen. Mein Vater, der als eifriger Leser den beispiellosen Aufstieg des Kunstwarts um die Jahrhundertwende miterlebt hatte und ihm viel verdankte, schenkte mir einige gebundene Jahrgänge. Ich las sie mit Begeisterung, kehrte immer wieder zu den alten Bänden zurück und verdanke ihnen vieles für das Verständnis von Künstler und Kunstwerk. In meinen späteren Studienjahren traf ich immer wieder auf Menschen, die mit gleicher Begeisterung und Dankbarkeit vom Kunstwart sprachen. Immer wieder stieß ich in Büchern auf Gedanken, die unzweifelhaft vom Kunstwart angeregt waren — oft zeigten sie sogar wörtliche Entlehnung. So reifte in mir der Entschluß, den Kunstwart zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung zu machen, die besonders sein Verhältnis zur Literatur betrachtete. Zugleich wollte ich mit dieser Arbeit eine alte Dankesschuld gegenüber Avenarius und seinem Kunstwart abtragen.

Dem Gefühl dankbarer Verpflichtung dem Toten gegenüber gesellt sich der Dank an die Lebenden. Zunächst danke ich meinem Vater, dem ich nicht nur indirekt die Anregung zu dieser Arbeit, sondern noch manchen wertvollen Hinweis bei der Ausführung verdanke. Die Anteilnahme Wolfgang Schumanns, des Stiefsohnes von Avenarius, enthob mich vieler Schwierigkeiten. In stets gleicher liebenswürdiger Hilfsbereitschaft beantwortete er meine Fragen. Oftmals griff er klärend und berichtigend ein. Als der beste Kenner des Kunstwarts und langjährige Hausgenosse von Avenarius bietet er die Gewähr für die richtige Darstellung der inneren Geschichte des Kunstwarts. Für alles, was ihm die vorliegende Arbeit verdankt, sei ihm der herzlichste Dank ausgesprochen.

Auch Herr Dr. Hermann Rinn, der jetzige Herausgeber des Kunstwarts bzw. der „Deutschen Zeitschrift", verfolgte das Werden der Untersuchung mit großem Interesse und gab manche Anregung.

Allen, die mich durch die Beantwortung des Fragebogens bei der Durchführung der soziologischen Untersuchung im letzten Teil unterstützten, sei an dieser Stelle noch einmal verbindlichst gedankt. Leider konnte infolge der geringen Anzahl von Antworten keine absolute Gültigkeit erreicht werden. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn alle alten Kunstwartleser sich über ihr Verhältnis zum Kunstwart äußern würden, damit in diesem Punkte die größtmögliche Vollständigkeit erreicht wird.

Den Herren Ernst Kreidolf, Ernst Lissauer, Walter von Molo, Franz Nabl, B. Momme Nissen, Ernst Zahn und Stefan Zweig sage ich meinen aufrichtigsten Dank für ihre Mitteilungen und die Erlaubnis zur Veröffentlichung. Ihre so charakteristischen Äußerungen lassen es noch mehr bedauern, daß die von mir befragten Dichter, Künstler und Komponisten nicht in größerer Zahl geantwortet haben. Besonderer Dank gebührt Herrn Stefan Zweig für die liebenswürdige Überlassung eines ungedruckten Nietzschebriefes.

Ich danke ferner Herrn Prof. Oehler vom Nietzschearchiv in Weimar für die Mitteilung der Avenariusbriefe, der Universitätsbibliothek in Köln, der Eidgenössischen Zentralbibliothek und der Stadt- und Hochschulbibliothek in Bern, insbesondere Herrn Dr. B. Schmid, die mir bei meiner Arbeit in jeder Weise behilflich waren.

Dem Kunstwartverlag Georg D. W. Callwey in München und seinem Inhaber, Herrn Karl Baur, sei auch an dieser Stelle nochmals für seine Unterstützung während der Arbeit und für sein Entgegenkommen in der Drucklegung mein verbindlichster Dank gesagt.

Vor allem aber danke ich meinem Lehrer, Herrn Prof. Dr. Fritz Strich, dem diese Arbeit sehr verpflichtet ist. Seinen Vorlesungen und Seminaren, besonders aber seinen persönlichen Mitteilungen verdanke ich manche — oftmals entscheidende — Anregung.

Wenn auch zum Schluß, aber darum doch nicht in verminderter herzlicher Dankbarkeit sei des Mannes gedacht, dessen Güte den Druck meiner Untersuchung ermöglichte.

Bern, im Juli 1934 Herbert Broermann

Einleitung

Am 5. Oktober 1887 erschien im Selbstverlag von Ferdinand Avenarius in Dresden das erste Stück des Kunstwarts. Es war ein schmales Heftchen von neun Seiten in Quartformat. Der Titel war schwarz und rot gedruckt und führte die Erläuterung „Rundschau über alle Gebiete des Schönen". Wenn auch Avenarius das erste Stück seiner Zeitschrift über ganz Deutschland hin in 25000 Exemplaren sandte, war das Ergebnis doch kläglich genug: nur 400 feste Bezieher.

Diese geringe Zahl sicherte nicht den Bestand der Neugründung; um so mehr, als an Zeitschriften ohnedies in Deutschland kein Mangel war. Im Jahre 1892 erschienen nach Sperlings Zeitschriftenadreßbuch 3536 periodische Zeitschriften in Deutschland. Wenn es nun Avenarius gelang, schon nach kurzer Zeit seiner Zeitschrift Einfluß und Wirkung zu verschaffen, mußte das in besonderen Umständen seine Begründung haben. Die Tatsache, daß in dem kurzen Zeitraum von anderthalb Jahrzehnten die Bezieherzahl eines solch ausgesprochenen Kunstblattes, wie es der Kunstwart der ersten Jahre war, von 400 auf 20000 steigen konnte (und auch in den folgenden Jahren noch anwuchs), läßt Goethes Wort aufklingen, daß große Wirkungen große Ursachen voraussetzen. Es soll versucht werden, die Ursachen dieses beispiellosen Erfolges, soweit sie der rückschauenden Betrachtung erkenntlich sind, darzulegen.

Zwei Momente vor allem scheinen dem Erfolg des Kunstwarts günstig gewesen zu sein: einmal entsprach der Kunstwart in seiner Art und seinem Wollen einem Sehnen der Zeit, zum mindesten einer bestimmten Gesellschaftsschicht, und zum anderen beruhte die Wirkung zu einem großen Teil auf der eindrucksvollen Persönlichkeit des Herausgebers.

Eigenart und Entwicklung stehen in einem wechselseitigen Verhältnis. Ohne Eigenart keine Entwicklung; je stärker aber die Entwicklung ist, desto ausgeprägter wird die Eigenart. Aufgabe des ersten Teiles ist also, die wesentlichen Eigenheiten des Kunstwarts bis zur Jahrhundertwende etwa aufzuzeigen. Bei der engen Verbindung von Kunstwart und Avenarius ergibt sich mit Notwendigkeit anschließend eine eingehende Betrachtung der Persönlichkeit des Herausgebers, auf deren verschiedenen Wesenszügen die Entwicklung mit beruht.

Als der Kunstwart 1887 erschien, waren seit der Gründung der ersten deutschen Zeitschrift 200 Jahre verflossen.[1] Trotzdem war es noch keiner

Zeitschrift gelungen, unter ausschließlicher Betrachtung der Künste, eine so tiefgehende Wirkung wie der Kunstwart zu erlangen, so viele Versuche auch von dem Bedürfnis zeugten.

Versuchen wir nur, die wichtigsten und verbreitetsten Zeitschriften seit 1850 bis zur Gründung des Kunstwarts zu nennen. An reinen Unterhaltungszeitschriften bestanden und blühten „Die Gartenlaube", 1853, und das „Daheim, ein deutsches Familienblatt mit Illustrationen", 1864. Der beispiellose Erfolg der Gartenlaube (1854: 5000, 1861: 100000, 1872: 460000 Bezieher) mag zu den zahlreichen Neugründungen beigetragen haben. Wenn auch die „Gartenlaube" in späteren Jahren Romane von Paul Heyse und Theodor Fontane brachte, war die literarische Ebene, auf der sie sich im allgemeinen bewegte, äußerst flach und halbwertig. Der seichte Unterhaltungsroman ohne literarische Bedeutung beherrschte die Spalten der „Gartenlaube" durchaus (Marlitt, Hillern, Ganghofer u.v.a.). In anderen Zeitschriften von der Art der „Gartenlaube" war es ähnlich.

Diesem verflachenden Einfluß suchten die Neugründungen entgegenzuwirken. Da ist vor allem die „Deutsche Rundschau", 1872, die Julius Rodenberg mit Geschick und Geschmack leitete. Hier kamen die edelsten Gaben Storms, Kellers, Meyers, Fontanes und Heyses zum ersten Abdruck. Zwei Jahre vorher hatte Paul Lindau „Die Gegenwart" ins Leben gerufen. Diese „Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst" war weitverbreitet und von großem Einfluß. Ermutigt durch diesen Erfolg gründete Paul Lindau eine zweite Zeitschrift mit den gleichen Zielen. „Nord und Süd" erschien fünf Jahre nach der „Gegenwart", 1877. All diese Zeitschriften unterschieden sich kaum von den früheren schöngeistigen Zeitschriften. Sie brachten Romane und Novellen, literatur- und kulturgeschichtliche Aufsätze. Sie kämpften für keine großen Ideen, für keine bestimmte literarische Richtung. Sie wollten lediglich dem Gebildeten eine angenehme Unterhaltung sein.

Das wurde anders mit dem Jahre 1882. Die „Kritischen Waffengänge" der Brüder Heinrich und Julius Hart, die in bewußter Anlehnung an die rund vierzig Jahre älteren „Kritischen Gänge" Fr. Th. Vischers entstanden waren, zogen gegen die ältere Generation zu Felde. Die neuen Stürmer und Dränger kämpften gegen die Überschätzung reiner Modedichter. Spielhagen, der Romandichter der Zeit, wird auf den Platz verwiesen, auf den er gehört. Von Bismarck, dem auf der Höhe seiner Macht stehenden Kanzler des Reichs, fordert die junge Generation tatkräftige Unterstützung

ihrer reformerischen Bestrebungen. Zolas Bedeutung, den M. G. Conrad in Deutschland bekannt gemacht hatte, wird klar und richtig erkannt. Die Richtlinien einer neuen großen Kunst werden aufgezeigt und festgelegt.

Eine Fortsetzung der 1884 eingegangenen „Kritischen Waffengänge" waren die „Berliner Monatshefte". Aber nur ein halbes Jahr vermag die neue Gründung der Brüder Hart sich zu behaupten, dann treten sie Zeitschrift und Mitarbeiter dem neu entstandenen Kampforgan der Jüngsten ab.

Am 1. Januar 1885 erschien „Die Gesellschaft", die bis 1902 eine anfangs beherrschende, dann aber immer noch wichtige Rolle im literarischen Leben spielte. Leiter des Ganzen und verantwortlicher Herausgeber war M. G. Conrad (Band 1—13). Wesen und Wollen dieser „realistischen Wochenzeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben" erhellt aus den Einführungssätzen des ersten Heftes. Schärfster Kampf wird der Familienblattliteratur angesagt. „Unsere ‚Gesellschaft' wird keine Anstrengung scheuen, der herrschenden Verflachung und Verwässerung des literarischen, künstlerischen und sozialen Geistes starke, mannhafte Leistungen entgegenzusetzen, um die entsittlichende Verlogenheit, die romantische Flunkerei und entnervende Phantasterei durch das positive Gegenteil wirksam zu bekämpfen. Wir künden Fehde dem Verlogenheits-Idealismus des Philistertums, der Moralitäts-Notlüge der alten Parteien- und Cliquenwirtschaft auf allen Gebieten des modernen Lebens."[2] Und noch ein anderes sollte die neue Zeitschrift bekämpfen: die falsche Vornehmheit, wie sie sich in der Kunst Heyses am greifbarsten verkörperte. Viele Namen wies die Liste der Mitarbeiter auf. Auch Ferdinand Avenarius, der schon mit den Brüdern Hart in Verbindung gestanden hatte, gehörte bis 1887 zu den Mitarbeitern der „Gesellschaft". Alles, was sich irgendwie in der neuen literarischen Bewegung betätigte, fand sich in der „Gesellschaft" zusammen. Sie war, nach einem Worte Conrads, „eine Organisation aller freien, bislang gebundenen Kräfte, . . . aller Stummen und Bemaulkorbten".

Die „Kritischen Waffengänge" und die „Gesellschaft" erfordern ein näheres Eingehen, da ihr Wollen und ihre Zielsetzung die Gründung des Kunstwarts mitbestimmten.

Liest man die abschließenden Sätze des Einführungsaufsatzes der neuen Zeitschrift und betrachtet dann das Wollen des Kunstwarts, überrascht die enge Übereinstimmung. Die Verbindung von Kunst und Leben, die

man bislang vernachlässigt hatte, wollte die „Gesellschaft" wieder enger gestalten. „Nicht zum verschlaffenden kritischen Geplauder, nicht zum schöngeistigen Müßiggang wollen wir verleiten. Alles Wissen, bei dem die Schaffenslust erlahmt, alle Belehrung, die nicht zugleich Belebung und treibende Willenssteigerung bedeutet, alle Gelehrsamkeit, die sich nicht in den Dienst des gesunden schöpferischen Lebens stellen will, hat unsere Anerkennung verloren."[3]

Auch die Stellung, die der Künstler nach Conrads Meinung einnehmen sollte, entsprach der Auffassung von Ferdinand Avenarius. Für beide war der Künstler Erzieher und Wegleiter, Lebenserkenner und Zukunftsgestalter. Darüber hinaus verband den Kunstwart und die „Gesellschaft" die Wertschätzung der vergangenen Großen, eines Storm, Keller und Raabe. Der auffallendste Unterschied zwischen beiden Zeitschriften lag aber in der willkürlichen Herausgebertätigkeit M. G. Conrads und der klaren, zielbewußten Leitung von Avenarius. Während Conrads literarische Urteile schon nach einem Jahrfünft vielfach seiner ersten Meinung ganz entgegengesetzt waren, verfolgte Avenarius von Anbeginn eine klare Richtung, die ihn während seiner ganzen Herausgebertätigkeit kaum ein einziges Mal zu einer Berichtigung seiner ersten Wertung zwang.

Was den Kunstwart mit den früheren Zeitschriften verbindet, was ursprünglich und neu an seinen Zielen ist, sagt Avenarius selbst im ersten Jahrgang seiner Zeitschrift. „Der Kunstwart will weniger und mehr geben, als zumeist in Zeitschriften gefordert wird. Weniger! Zunächst: er will keinen Kunstklatsch bringen, der am Privaten der Menschen kleben bleibt, die uns nur als Künstler was angehen. Dann: er strebt weder nach dem Ruhm, über möglichst viele Erscheinungen, die irgendwo auftauchen, etwas zu sagen, noch überhaupt nach dem, einen möglichst großen Haufen kleiner Kenntnisse vor seinen Lesern auszuschütten. Mehr! Er will denen zu Hilfe, die, von der Fülle der Einzelerscheinungen verwirrt, nach dem Allgemeineren suchen, das sie die Teile verstehen und das Ganze zu sehen lehre. Er will ferner im höheren Sinne eine Rundschau gewinnen: eine Rundschau nicht nur über das, was von wirklich Bedeutungsvollem geschaffen wird, sondern auch über das, was über solches Schaffen Gescheites und Eigenartiges gedacht und empfunden wird. Von interessanten fremden Gedanken will er auch dann Kenntnis geben, wenn sie seinen eigenen Meinungen nicht entsprechen. Mit einem Worte: er will nicht so sehr belehren, als anregen zum Selberdenken und Selberverstehen!"[4]

Blickt man von hier aus zurück auf die Ankündigung einer rund hundert Jahre älteren Zeitschrift, zeigt sich das Neuartige, aber auch die ganze Schwere der Aufgabe, die sich Avenarius gestellt hatte. Es sind die „Horen", die 1795 bei Cotta erschienen und deren Herausgeber Schiller war. Im Juni 1794 entwickelte er das Programm seiner Zeitschrift. „Sie wird sich über alles verbreiten, was mit Geschmack und philosophischem Geiste behandelt werden kann, und also sowohl philosophischen Untersuchungen, als historischen und poetischen Darstellungen offenstehen. Alles, was entweder bloß den gelehrten Leser interessieren, oder was den bloß nichtgelehrten befriedigen kann, wird davon ausgeschlossen sein; vorzüglich aber und unbedingt wird sich alles verbieten, was sich auf Staatsreligion und politische Verfassung bezieht. Man widmet sie der schönen Welt zum Unterricht und zur Bildung, und der gelehrten zu einer freien Forschung der Wahrheit und zu einem fruchtbaren Umtausch der Ideen; und indem man bemüht sein wird, die Wissenschaft selbst durch den inneren Gehalt zu bereichern, hofft man zugleich den Kreis der Leser durch die Form zu erweitern."[5]

Während Schiller das Ziel seiner Zeitschrift in Bildung und Belehrung sieht, geht Avenarius darauf aus, das eigene Verständnis zu wecken, den Menschen zu einer selbsturteilenden Persönlichkeit zu erziehen. In unablässigem Bemühen arbeitet er an der Verwirklichung dieses Zieles. Immer wieder weist er darauf hin, daß er noch lange nicht das Wunschbild seiner Zeitschrift erreicht habe. Immer wieder bittet er um Entschuldigung und um Mitarbeit an dem Versuch, den rechten Weg zu finden. Stets ist Avenarius bemüht, sich immer mehr frei zu machen von der Zufälligkeit der einzelnen Beiträge, unter der die meisten Zeitschriften so offensichtlich leiden. Er will, daß „die Erwähnung im Kunstwart mehr und mehr gleichbedeutend werde mit der Anerkennung ihrer Bedeutsamkeit an sich oder als kennzeichnendes Merkmal für irgendeine geistige Strömung."[6]

Nach 25jährigem Bestehen des Kunstwarts stellt Avenarius noch einmal die Leitgedanken seiner Zeitschrift heraus. In der „Avenarianischen Chronik", die Ferdinands Bruder Ludwig von den ersten nachweisbaren Anfängen bis auf seine Zeit schrieb, spricht Ferdinand Avenarius über die Ziele, deren Verwirklichung der Kunstwart dienen sollte. „Ich wollte eine Sprechstelle für die Minderheiten gewinnen, die schon jetzt mit Freuden der Großen genossen, denen meiner Überzeugung nach die Zukunft gehörte, und dann: ich wollte dem herrschenden Spezialistentum gegenüber die

Künste samt Zwischen- und Grenzgebieten nicht abgesondert, sondern in ihren Beziehungen zueinander gemeinsam betrachten."[7] Diese Sätze sind der Wegweiser für den gesamten Kunstwart, sie sind die Keimzelle, aus der alle dem Kunstwart angeschlossenen Unternehmungen entstanden.

Die Großen, denen die Zukunft gehört, das sind nach dem Kunstwart, um nur die hervorstechendsten Namen zu nennen, in der Literatur Hebbel, Mörike, Keller, Meyer, Storm und Raabe, in der bildenden Kunst Richter, Schwind, Böcklin und Klinger, in der Musik Bruckner, Wagner, Liszt und später Hugo Wolf und Gustav Mahler. Immer wieder weist der Kunstwart auf die überragende Größe und Bedeutung seiner Wahlahnen hin. Nie wird er müde, durch Wort und Tat ihnen den Einfluß zu verschaffen und das Verständnis zu wecken, das sie schon lange verdienten. Und steht er einmal zweifelnd vor einer neuen Erscheinung im deutschen Schrifttum, gibt ihm ein Blick zurück auf die Tafeln der Werte Sicherheit und Urteilskraft. Auf ihnen beruht auch die Anschauung, die der Kunstwart sich vom Wesen der Kunst erwarb und die er unbeirrt zum Gesetz erhob.

Denn das ist ihm das innerste Sein der Kunst: sie ist die Führerin zum tiefsten Genuß des Lebens, sie erst verschönt das Leben und macht es lebenswert. Und in stetem Bemühen sucht der Kunstwart Verständnis zu erwecken für die Bedeutsamkeit der Kunst, „für ihre Bedeutung als einende Vermittlerin des Fühlens der Menschen untereinander, als Erweckerin der träumenden Keime im Empfinden und Schauen, als sonnenhafte Entwicklerin der Saaten des Herzens, als Trägerin der inneren Erlebnisse von Menschengeschlecht zu Menschengeschlecht noch da, wo der begriffliche Gedanke erlahmt."[8]

Dieses höchste Ziel erreicht die Kunst aber nur, wenn sie wahrhaftig und aufrichtig, gesund und ursprünglich ist. Diese Adjektive (und ihre Synonyme) kehren fast regelmäßig wieder, überall, wo der Kunstwart anerkennt und empfiehlt. Die echte Kunst, die aus innerem Drang das Schauen und Schaffen einer Seele gestaltet, das ist die Kunst, für die der Kunstwart Teilnahme und nachbildende Mitarbeit in den weitesten Kreisen erwecken will.

Das zweite Ziel, das der Kunstwart zu verwirklichen strebte, war etwas völlig Neues. Vor dem Kunstwart hatte noch niemand an eine Zusammenschau aller Künste gedacht. Hier erschloß der Kunstwart wirkliches Neuland. Wie Avenarius eine solche Vereinigung erstrebte, erhellt am deutlichsten aus der Inhaltsübersicht im Werbebogen vor dem Erscheinen des ersten Stückes.

„Der Kunstwart wird bringen:

1. Leitaufsätze über irgendeine wichtige Frage der Dichtung, des Theaters, der Musik, der bildenden Künste, des Kunstgewerbes oder eines verwandten Gebietes. Aber nicht minder über die Stellung der Künste im Leben des Einzelnen und der Nation, über ihr Verhältnis zur Gesellschaft von heute und zum heutigen Staat usw.

2. Eine Rundschau über die einzelnen Gaue im Reiche des Schönen. Wichtige Schöpfungen sollen hier betrachtet werden. Von Büchern, die sich mit der Kunst beschäftigen, soll hier der Leser erfahren. Auf gute, anregende oder doch irgendwie kennzeichnende Ausführungen, die sich in ihnen oder in Zeitschriften oder sonstwo finden, wollen wir hier verweisen. Schließlich werden wir in dieser unserer umfangreichsten Abteilung auch noch „Vom Tage" das melden, was meldenswert erscheint.

3. Einen Sprechsaal — der freilich der Sachlage nach vorläufig noch leer ist, wie man denn überhaupt verstehen wolle, daß dieses erste Stück noch nicht das bieten kann, was die weiteren bieten werden. Er soll später dem Kampf der Geister dienen. Sintemal der Kunstwart sich nicht für unfehlbar hält, wird er hier auch solchen Stimmen Gehör geben, durch die andere Meinungen laut werden als die seine.

4. Lose Blätter, die ungefähr das ersetzen sollen, was der Deutsche Feuilleton nennt. Wir wollen sie beschreiben mit allerlei ernsten und heiteren Sachen, in Vers und Prosa, die zur Kunst und zum Künstlerleben in näherer Beziehung stehen.

5. Eine Zeitungsschau, die vom zweiten Stück ab eine Übersicht bringen soll über Aufsätze und wichtige Mitteilungen. Sie wird nicht, wie bisher meist üblich, nach den Zeitschriften, sondern nach dem Inhalt der Aufsätze geordnet sein, nach den Künsten also.

6. Als Verkehr eine kleine Abteilung, darin der Kunstwart in Angelegenheiten seiner Leitung Rede steht."

Dabei bemüht sich Avenarius vor allem, strengste Parteilosigkeit zu wahren. Allen Künsten steht der gleiche Raum zur Verfügung, keine soll bevorzugt, aber auch keine benachteiligt werden. In Wahrheit kennt Avenarius keine einzelnen Künste, sondern nur eine Kunst, nur die Kunst. Und doch ergibt sich nach Herkunft und Neigung bald von selbst ein Überwiegen des literarischen Teils. Hier ist der Kunstwart führend, und in der Tat werden die wesentlichen und hauptsächlichen literarischen Erscheinungen richtig beurteilt. Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß das Antlitz

der Dichtungsgeschichte, zum mindesten von 1900 bis 1914, zu einem großen Teil vom Kunstwart geformt ist.

Nach der Darlegung der Leitgedanken des neugegründeten Kunstwarts ergibt sich die Notwendigkeit einer eingehenden Betrachtung der Persönlichkeit des Mannes, der 35 Jahre lang an der Spitze des Kunstwarts stand.

Ferdinand Avenarius

Leben und Dichten

Als im 16. Jahrhundert die Welle des Humanismus, von Italien kommend, weit ausholend ganz Europa überschwemmte, fiel der neue Gedanke auch in Deutschland auf fruchtbarsten Boden. Rein äußerlich wollte der deutsche Gelehrte seine Verehrung für die Antike bekunden. So wurde aus einem Schwarzerd ein Melanchthon, aus einem Ölmann ein Olearius, aus einem Habermann ein Avenarius.

Der humanistenfreundliche Ahnherr, der am Anfang einer langen Reihe von Theologen- und Juristengeschlechtern stand, vererbte seine literarisch-gelehrten Neigungen von Geschlecht zu Geschlecht. Im 20. Jahrhundert erblühte dieses Erbe dann in Richard Avenarius, dem Philosophen, und Ferdinand Avenarius, dem Literaten und Dichter, zu weitreichender Wirkung.

Als Ferdinand Avenarius am 20. Dezember 1855 in Berlin geboren wurde, stand sein Vater Eduard im 47. Jahre seines Lebens. Eduard Avenarius hatte gleich seinem Vater die familienübliche Bahn des Theologen oder Juristen verlassen und war Buchhändler geworden. 1837 gründete er zusammen mit den Brüdern Heinrich und Fritz Brockhaus in Berlin eine Buchhandlung. Drei Jahre später heiratete er die jüngste Stiefschwester Richard Wagners, Cäcilie Geyer. Sie entstammte ebenso wie Luise, ihre ältere Schwester, die Fritz Brockhaus geheiratet hatte, der Ehe, die Wagners Mutter Johanna nach dem Tode ihres ersten Gatten mit dem Schauspieler Geyer eingegangen war. Cäcilie, die Mutter Ferdinands, war eine künstlerisch begabte Frau, vor allem auf dem Gebiete der Musik. 1844 übersiedelte die Familie Avenarius nach Paris, wo eine Zweigbuchhandlung gegründet worden war. In die gleiche Zeit fällt auch der Pariser Aufenthalt Richard Wagners. Die Verwandten sahen sich aber nicht allzu häufig. Um die Mitte des Jahrhunderts kehrte Avenarius nach Berlin zurück. Er trennte sich von den Brüdern Brockhaus und gründete einen Verlag, in dem u. a. auch das von Friedrich Zarncke herausgegebene Literarische Zentralblatt erschien. 1871 verlegte Avenarius Wohnsitz und Verlag nach Dresden. Hier besuchte der fünfzehnjährige Avenarius die altberühmte Kreuzschule. Da er ein schwer kränkliches Kind und auch als Schüler noch häufig krank war, mußte er von der Reifeprüfung absehen. Infolgedessen

konnte er, als er sechs Jahre später die Universität Leipzig bezog, nur „Hörer" und nicht voll immatrikulierter Student werden.

1878 war Ferdinand Avenarius zu seiner Erholung auf der Insel Sylt. Dieser erste Besuch auf der Insel bedeutete für ihn ein überwältigendes Erlebnis der Größe und Schönheit deutscher Landschaft. (Vgl. „Wandern und Werden".) Auch in späteren Jahren kehrte Avenarius immer wieder gerne nach Sylt zurück und erbaute sich nach der Jahrhundertwende ein Sommerhaus auf der Insel.

Das Jahr, das ihm den Sommeraufenthalt auf Sylt brachte, sah ihn auch als Studenten in Zürich, wo sein Bruder Richard als Professor der Philosophie eine eifrige Lehrtätigkeit entfaltet hatte.

Richard Avenarius (1843—1896) war nach dem Tode Maximilians, der mit dreißig Jahren als Leiter einer Fabrik in Rußland gestorben war, der älteste der Söhne. Die Geschichte der Philosophie kennt ihn als den Begründer des Empiro-Kritizismus oder einer Philosophie der reinen Erfahrung. Zwischen Aussage- und Umgebungsbestandteil unserer Erfahrung besteht eine unlösbare Verbindung. Ausgangspunkt allen Denkens ist für Richard Avenarius die Erfahrung. In seiner ersten Schrift[9] wendet er das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes auf die ökonomische Verwertung der geistigen Kräfte an. Im gleichen Jahre (1877) gründete er die (später von Paul Barth herausgegebene) „Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie". Eine selbstgeschaffene, eigenartige Terminologie erschwerte das Verständnis der Schriften des Züricher Philosophen. Seine Werke aber — „Kritik der reinen Erfahrung", 1888, „Der menschliche Weltbegriff", 1891 — waren immerhin von Einfluß auf die nachfolgenden Philosophen.

Joseph Petzold (1862—1930), ein Gymnasialprofessor in Berlin-Spandau, der zugleich Privatdozent an der Technischen Hochschule in Charlottenburg war, gab eine faßliche Darstellung der Philosophie seines Lehrers.[10]

J. M. Holzapfel, der später in der Jugendbewegung eine führende Tätigkeit entfaltete, war von Richard Avenarius stark beeinflußt, vor allem aber Lenin, der ein Buch über Empiro-Kritizismus schrieb. Die Denkweise von Richard Avenarius fand überhaupt in Rußland ungleich mehr Beachtung als in Deutschland. Neben dem schon erwähnten J. Petzold wäre als deutscher Avenariusschüler besonders Karl Hauptmann zu nennen.

Man hat den Widerspruch in Karl Hauptmanns Werk zwischen rationaler Betrachtungsweise, die ein Erbe von Richard Avenarius war, und metaphysischem Denken und phatasievoller Weltauffassung, die vielleicht seiner eigentlichen Natur entsprach, einen tragischen Konflikt genannt. Avenarius war ein ganz auf dem Boden der Naturwissenschaft stehender positivistischer Rationalist. Seine zweifellos eindrucksvolle Persönlichkeit begünstigte in den Schülern, die mehr künstlerisch als rationalistisch befähigt waren, das Entstehen eines kaum zu überbrückenden Zwiespaltes. Dieses Schwanken zwischen zwei entgegengesetzten Betrachtungsweisen läßt sich auch für Ferdinand Avenarius nachweisen. Wolfgang Schumann, der Stiefsohn von Ferdinand Avenarius, schreibt über dieses Verhältnis der Brüder: „Auch Ferdinand Avenarius hatte von seinem Bruder seine frühe rationalistisch-dialektische Einstellung empfangen. Der ständige Versuch, scharfsinnige und mehr oder weniger wissenschaftliche Beweisführungen zu geben, der ganze rationalistische Teil seines Stils, seine Wertschätzung für den Mathematiker und Positivisten Karl Otto Erdmann, desgleichen seine Wertschätzung für die mehr rationale Mitarbeit, die ich selbst leistete, alles dies — und anderes mehr — ging auf den Einfluß von seinem Bruder Richard her zurück. Aber auch er hatte eben seine phantasievoll-künstlerische Befähigung, die mit der rationalen im Zwiespalt lag. Bis gegen Ende seines Lebens hin suchte er immer wieder unter dem Einfluß des Jugendeindruckes vom Naturwissenschaftlichen Kenntnis zu nehmen, was ihm auch halb und halb gelang. Erst zuletzt wandte er sich davon ab und lebte nur noch in und von seiner Phantasierfähigkeit."[11]

In Zürich beschäftigte sich Ferdinand Avenarius zunächst mit medizinischen und naturwissenschaftlichen Studien. Bald aber führten ihn Neigung und Veranlagung der Philosophie, der Kunst- und Literaturgeschichte zu. Neben seinem Studium benutzte er eifrig den Züricher Aufenthalt, um die Schweiz gründlich kennen zu lernen. Es ist bezeichnend, daß Theodor Storm ihm zur Aufnahme in die geplante Anthologie nur ein einziges Gedicht empfahl — „Auf einem Gipfel" — „das eine wirkliche poetische Anschauung enthält".[12] Es war die Frucht jenes Schweizer Aufenthaltes. Nachdem Avenarius einen leichten Band Gedichte herausgegeben hatte, faßte er den Plan zu einer Anthologie. Er trat mit den größten und weniger großen lebenden Dichtern in Verbindung. Von Gottfried Keller, der „das Herausgeben von Anthologien, zusammengebettelten Jahrbüchern und Almanachen durch ganz junge Leute, welche mit einigen

schlechten Versen debütiert haben, und sich nun mit diesem Mittel nachhelfen und in den Mund der Leute bringen wollen",[13] aufs schärfste haßte, erfuhr er eine rauhe Abweisung. Dazu kam, daß um diese Zeit Keller mit der Durchsicht und Zusammenstellung seiner Gedichte für eine Neuauflage beschäftigt war. Erst auf die Drohung des jungen Herausgebers, seine ablehnende Haltung in der Vorrede zu seiner Anthologie zu erwähnen, gestattete Keller den Abdruck seiner eben in der „Deutschen Rundschau" veröffentlichten Gedichte.[14] So kam es, daß in der 1882 erscheinenden Anthologie Keller nur mit zwei Gedichten vertreten war.

Förderung und Rat aber fand Avenarius bei Theodor Storm. Doch riet auch Storm, die Anthologie noch ein halbes Dutzend Jahre liegen zu lassen. Auch er sprach der Lyrik des Herausgebers Avenarius gleich Keller höheren Wert ab („das Ohr für den Naturlaut fehlt"), aber Avenarius ließ sich nicht beirren und verwirklichte sein Vorhaben. Bei Ehlermann in Dresden erschien 1882 die Sammlung „Die Lyrik der Gegenwart seit 1850", die es schon ein Jahr später zu einer zweiten, stark veränderten Auflage brachte. Es ist von eigenartigem Reiz, mit dieser ersten Auswahl deutscher Lyrik des sechsundzwanzigjährigen Avenarius' Neigung und künstlerische Urteilskraft zu beleuchten. Betrachtet man das Verhältnis, in dem die einzelnen Dichter nach der Zahl der aufgenommenen Gedichte zueinander stehen, ergibt sich folgendes Bild: an der Spitze steht Paul Heyse (30), dicht hinter ihm folgt Geibel (26). In weitem Abstand erst erscheint Storm (18), dem aber Wilhelm Jensen bedenklich nahe steht (16). Auf gleicher Ebene bewegen sich Lingg, Scheffel und Hieronymus Lorm (je 12); Fitger (11), Heine (10) und Greif (9) schließen sich an. Mörike ist nur mit 4, Fontane mit 3, Keller mit 2 Gedichten und C. F. Meyer mit einem einzigen Gedicht vertreten.

Blickt man von hier aus auf die Auswahl im „Hausbuch deutscher Lyrik", so erhellt die große Wandlung und Klärung, die Avenarius' künstlerisches Verständnis durchmachte. Aber schon in dieser ersten Anthologie zeigt sich in der starken Berücksichtigung reiner Modedichter wie Bodenstedt, Julius Wolff, Fitger u. a. und in dem Überwiegen der weniger wertvollen Dichtungen — gemessen an der hohen und reinen Kunst Mörikes, Storms und C. F. Meyers — eines Heyse, Grosse, Jensen, Lingg der geschickte Herausgeber, der das feine Ohr für den Geschmack und die Forderung des Tages hat.

Mit dem Gelde, das ihm seine erste Anthologie einbrachte, fuhr Ave-

narius nach Italien. Nach seiner Rückkehr hatte er in Dresden seinen ständigen Wohnsitz. Hier lebte er bei seinen Eltern, widmete sich literarischen Studien, schrieb Aufsätze und Kritiken für Zeitungen und Zeitschriften, u. a. auch für die „Tägliche Rundschau", die aber damals (1882) noch lange nicht den Einfluß späterer Zeiten hatte.

Seit 1883 siechte Ferdinands Vater in schwerer Krankheit dahin. Erst 1885 erlöste ihn der Tod von der unheilbaren geistigen Umnachtung. Jetzt trat auch Avenarius aus seiner völligen gesellschaftlichen Zurückhaltung heraus. In Dresden hatten sich Männer der verschiedensten Berufe, Künstler und Gelehrte, Kaufleute und Lehrer zu einem losen Verein zusammengeschlossen. Bei wechselndem Vorsitz und Vortrag sprach man über alle Dinge des geistigen Lebens. Avenarius selbst bezeugt, wie wertvoll ihm diese Anregungen waren, wie fördernd die freimütigen Auseinandersetzungen seine spätere Herausgebertätigkeit beeinflußten.

Allmählich gelangte Avenarius in engere Fühlung mit dem aufstrebenden Dichtergeschlecht. Die Führer der neuen Generation, Heinrich und Julius Hart, gewannen den erfolgreichen Herausgeber zur Mitarbeit an ihrer neugegründeten Zeitschrift. Als die Münchener „Gesellschaft" die „Berliner Monatshefte" übernahm, machte auch Avenarius diesen Wechsel mit. Von ihm stammt ein Aufsatz im zweiten Jahrgang der „Gesellschaft".[15] „Der Naturalismus und die Gesellschaft von heute" nennt Avenarius seine Studie. Sie ist vor allen Dingen bemerkenswert, weil zu diesem frühen Zeitpunkt schon Avenarius das Wollen des Naturalismus richtig zeichnet als das Durchgangsstadium einer Kunst. Zugleich weist er auf die überragende Bedeutung Zolas hin, den er als geschichtliche Erscheinung betrachtet.

Inzwischen war Avenarius auch mit seinen Dichtungen hervorgetreten. 1881 hatte der Fünfundzwanzigjährige einen schmalen Band Gedichte herausgegeben. „Wandern und Werden" nannte er die Sammlung. Noch wanderte Avenarius ganz in den überlieferten Formen. Goethe war sein bewundertes, unerreichtes Vorbild. Mörike klang an, Hölderlin und Lenau liehen seinen Gedichten wehmütig-melancholische Stimmungen, und überall, wie in der ganzen Lyrik seit 1850, war Heine nach Form und Inhalt unverkennbar. Die ablehnende Kritik, die Gottfried Keller an Avenarius übte, entsprach doch allzusehr der augenblicklichen verärgerten Laune.[16] Wohlwollender und auch richtiger beurteilte Otto Brahm den jungen Dichter. Eine wirkliche Begabung und ein entschiedenes Formtalent

werden ihm nicht abgesprochen. Mit scharfem Blick erkannte Brahm gleich aus diesem ersten Bande schon den Grundzug allen Dichtens von Avenarius: „Seine Neigung zur Reflektion, die Durchsetzung des gefühlsmäßig Erschauten mit gedanklicher Betrachtung.“ Alles in allem „das Erstlingswerk eines begabten Anfängers, der bis jetzt nicht in der eigentlichen Lyrik, in dem einfachen Sang von Liebe und Natur, sondern in der reflektierenden Schilderung, in der sinnvollen Betrachtung und dem pathetisch fesselnden, dithyrambischen Erguß sein Bestes leistet.“[17]

„Die Kinder von Wohldorf“, 1886, sind nach dem Untertitel ein Idyll. Es ist die seltsame Geschichte von dem fremden Spielmann, den zu Lebzeiten niemand versteht und niemand achtet; erst sein freiwilliger Tod erregt die Liebe und die Achtung seiner Mitmenschen:

„Und was noch jüngst vertrocknet lag und leer,
Lebendig wogte als ein Saatenmeer.“ (K. v. W.)

Die Dichtung läßt den heutigen Leser kalt. Die Persönlichkeit des eigenartigen Fremdlings bleibt durchaus im unklaren, auch die anderen Gestalten erscheinen blaß, farblos und ohne Leben.

Erst sieben Jahre später erscheint das Hauptwerk von Ferdinand Avenarius. „Lebe! Eine Dichtung“ will wegbahnend und wegweisend wirken. Die „große lyrische Form“, eine neue Dichtungsart, soll sie begründen. In stets wechselnden lyrischen Stimmungsbildern wird die Entwicklung eines jungen Menschen, eines Arztes gegeben. Die Aufgabe, die der Dramatik von alters her zukam, die Entwicklung eines Charakters überzeugend und folgerichtig darzustellen, soll nun auch von der Lyrik bezwungen werden. Der Problemstellung entsprechend müßte also der Lyriker eine Exposition geben und die Handlung in geschlossenem Aufbau bis zur Höhe, zur Lösung führen. Das Fühlen, Denken, Wollen, der ganze Charakter des Helden, sie sollen uns nicht von ihrer Echtheit überreden, sie sollen uns überzeugen. Das ist nur möglich durch liebevolles Eingehen auf jede Stimmung, durch das Festhalten jeden Augenblicks im Erleben des darzustellenden Ichs. So hat jede Stimmung ihren eigenen Rhythmus, jedes Erlebnis seine besondere äußere Form. Im 7. Jahrgang (11. Heft) widmet Avenarius im Kunstwart der großen lyrischen Form einen besonderen Aufsatz. — Die Inhaltsangabe seiner Dichtung ist in manche Literaturgeschichte übergegangen, die Dichtung selbst aber vergessen.

„Stimmen und Bilder“, 1898, die letzte Sammlung von Gedichten, die Avenarius veröffentlichte, baut sich, vielleicht in Anlehnung an

C. F. Meyer, in fünf geschlossenen Einzelzyklen auf. (Jahrbuch — Stimmungen — Ehe — Gedenkblätter — Bilder und Gestalten.) Auch diesem Dichtwerk war kein bleibender Erfolg beschieden, wenn auch die zeitgenössische Kritik es nahezu einstimmig lobend begrüßte.

Im Grunde seines Wesens war Avenarius eben kein Lyriker. „Avenarius litt furchtbare Qualen beim Dichten seiner Lyrik. Er preßte sie sich häufig mit größter Anstrengung ab und formte sie dann Dutzende von Malen um (nicht selten zu Ungunsten der Wirkung)."[18] Wohl zeugen seine Gedichte von einer starken Kraft der Anschauung, einer gesunden Natürlichkeit, daneben machen sich aber immer wieder erzieherische, erbauliche Absichten bemerkbar. Die allzu starke verstandesmäßige Zergliederung, eine prosaisch-nüchterne Betrachtungsweise zerstören den eigentlichen lyrischen Gehalt seines Dichtens.

Immerhin wurden die Gedichte von Avenarius häufig gekauft. Die einzelnen Sammlungen, vor allem „Stimmen und Bilder", brachten es zu beträchtlichen Auflagen. Zudem wurden seine Gedichte oft vertont, was aber vielleicht weniger der Sangbarkeit seiner Lyrik als seinem Ruf und seinem Einfluß als Herausgeber zu verdanken war.

Als Avenarius seine letzte Gedichtsammlung veröffentlichte, waren elf Jahre seit der Gründung des Kunstwarts verflossen. In den ersten Jahren hatte Avenarius mit allen Kräften um die Lebensfähigkeit seiner Zeitschrift zu ringen. Den schweren Kampf um den Bestand des Kunstwarts verschärften noch „Erbärmlichkeiten niedrigster Art geschäftlicher Natur, Betrugsversuche, Veruntreuungen".[19] Dazu kam, daß die Frau, die er liebte, die Frau eines Freundes, die später seine Gattin und rastlose Helferin am Kunstwartwerk wurde, gerade damals infolge des furchtbaren Todes ihres Söhnchens schwer erkrankte, so daß an ihrer völligen Genesung jahrelang Zweifel bestand. Es war die Zeit in der, wie Avenarius sagt, Rethels „Tod als Freund" sein Lieblingsbild war.

Es kam aber auch der Tag, da er endlich die leidenschaftlich geliebte Frau als Gattin heimführen konnte (1894), es kam die Verbindung mit dem Verleger Callwey, das Morgenrot des Erfolges leuchtete erst schwach, dann immer stärker auf. Avenarius und sein Werk hatten sich durchgesetzt. Nie aber vergaß Avenarius die Bitternis der ersten Kunstwartjahre. Er wußte, was er all dem Schweren zu danken hatte. „Es gibt nichts Heiligeres als den Tod und nichts Kräftigenderes als eine große Leidenschaft. Was wichtig und was nebensächlich, was Wesen und nur Drumherum ist,

das lehrt sie und der echte Schmerz allein, wenn die Leidenschaft und der Schmerz rein ist."[20]

Als die Lebenskraft des Kunstwarts überzeugend bewiesen war, als keine Widrigkeit der rauhen Täglichkeit, kein Angriff und keine Bosheit erbärmlicher Erfolgsneider den festgefügten Bau der Zeitschrift zu erschüttern vermochten, kam auch für Avenarius die Zeit arbeiterfüllten Glückes. In rastloser Tätigkeit lebte er in Dresden-Blasewitz. Und wenn die umdrängende Arbeit, die Wucht der Verantwortung ihn fast zu erdrücken schienen, suchte und fand er Erholung in seinem Sommerhaus in Kampen auf Sylt oder auf einer einsamen Fahrt durch die Felsen des Gamsgarkogels in der Nähe von Gastein. „Kam er dann zurück zu seinen Geschäften, so war er wie ein Junge, freudig ausgelassen und toll vor Arbeitswut."[21] Seinen Mitarbeitern erschien die stete Wiedergeburt, die immer neue Jugendlichkeit von nie endender Dauer.

Zwanzig Jahre lang war der Dichter Avenarius stumm geblieben. Dann aber überraschte er seine Freunde mit neuen dichterischen Plänen und Werken, in denen er die höchsten Ziele erstrebte. 1919 erschien seine dramatische Dichtung „Faust". Avenarius hatte zwar schon in den neunziger Jahren mit einer Faustdichtung begonnen. Zahlreiche Szenen waren entstanden. Die Handschriften hatte er dann verloren. Was Avenarius mit seinem „Faust" wollte und wie er zu diesem Stoff kam, schildert er selbst in einem Brief an Friedrich Düsel, Herbst 1918: „Wie ich reifer wurde, empfand ich es als einen Jammer, daß durch Goethes zweiten Teil mit Goethes erdrückender Autorität allen Dichtern der Zukunft schon der Versuch unmöglich gemacht wäre, einen wertvollen zweiten Teil wirklich aus den Voraussetzungen des ersten zu schaffen, denn ich dachte mit Vischer: dazu sind die Erfahrungen eines langen Lebens nötig; hat man dies, so ist die Phantasie erlahmt — wer soll den Flug wagen, den Goethe selbst nicht mehr tun konnte, wer soll hier tief, reich und doch durch Anschauung nicht nur anstaunbar, sondern scheinbar einfach und leicht nacherlebbar dichten können, wenn das unser aller poetischer Meister später selbst nicht mehr konnte? Wer soll das wagen, wie Vischer sagt, ‚damit sein armer Versuch neben Goethes Bild als eine Null, ein Nichts dastehe'? Aber das wollte ich wenigstens versuchen: den Irrweg allen erkennbar aufweisen, zeigen, was Deutsches hier als Problem für einen großen Dichter der Zukunft lag."[22] Trotz aller Hoffnungen, die Avenarius auf dieses Werk setzte, kam es zu keiner Aufführung. Die Bühnen verhielten sich ablehnend und kühl.

Da packte Avenarius einen zweiten gewaltigen Stoff. Das Schicksalsleben Hannibals sollte im „Baal" lebenskräftigen dramatischen Ausdruck finden. „Ich hoffe, es wird ein deutsches Werk, ohne sozusagen Deutschmache: nicht etwa Rom ist England und Karthago Deutschland, wobei vieles schlecht klappt, aber aus der Sache heraus das Thema bis zum Größten durchgeführt, heiß und doch zur Ruhe hin."[23]

Auch hier, in seinen spätesten Werken, erstrebte Avenarius eine Zusammenschau, ein einheitliches, abgerundetes Bild. In drei, später in fünf verschiedenen und doch in sich zusammenhängenden Dichtungen sollte das Verhältnis von Mensch und Gott im Mittelpunkt stehen. Den Anfang bildete „Baal", den Abschluß der „Faust", dazwischen lagen „Jesus" und „Julian". Das Spiel von Jesus in zwölf Auftritten, das sich eng an die Überlieferung anschließt, hat Avenarius noch vollendet. Aber auch dessen Aufführung erlebte er nicht.

Die letzte Gedichtsammlung von Ferdinand Avenarius erscheint 1898. (Allerdings brachte das Jahr 1910 die sechste Auflage in einer stark veränderten und vermehrten Fassung.) Der mehr als dreißigjährige Abstand erscheint groß genug, um sagen zu können, was vom dichterischen Werk Ferdinand Avenarius' geblieben ist. Durchblättert man lyrische Sammlungen, Lesebücher u. ä. verschiedenster Art, sind es merkwürdigerweise immer die nämlichen Gedichte, die von Avenarius zum Abdruck kommen.

In den Lesebüchern und Gedichtsammlungen zum Schulgebrauch stehen „Rolands Horn",[24] „Der goldene Tod" und „Vom Kirschbaum" durchaus an erster Stelle. Alle drei Gedichte sind keine Lyrik im eigentlichen Sinne, keine „spezifische Lyrik", wie der Kunstwart sagen würde. Sie erzählen in plauderndem Tone von irgendeinem seltsamen Geschehen. Es sind schildernd-belehrende Dichtungen. Die rein lyrischen Sammlungen bringen neben diesen drei Gedichten vorzugsweise noch das „Kornrauschen", den „Seelchenbaum" und „Theodor". Avenarius ist mehr Künstler denn ursprünglicher Dichter. Niemals gibt er einen Eindruck seiner Seele unmittelbar wieder. Immer geht eine verstandesmäßige Überlegung vorher, ein Suchen nach der wirkungsvollsten Gestaltung. Avenarius dichtet stets mit Bewußtsein. „Theodor" z. B. gestaltet — gleich C. F. Meyers Gedicht „Die Schlittschuhe", mit dem „Theodor" auch das Versmaß gemein hat — aus der Erinnerung ein Jugenderlebnis mit einem edelmütigen Freunde. C. F. Meyers Gedicht ist aber ungleich geschlossener und künstlerisch vollendeter, während bei Avenarius das Geschehnis übermäßig breit erzählt wird.

Hinzu tritt eine leichte Sentimentalität, so daß keine reine künstlerische Befriedigung zurückbleibt. Das frühe Urteil Otto Brahms, der die mehr nachdenksam-überlegende Haltung des avenarianischen Dichtens erkannte, findet durch die Wertung der Zeit sichere Bestätigung.

Ob Avenarius mit zwei oder drei Gedichten zum festen Besitz des deutschen Volkes gehören wird, ob es ihm gelang, wirkliche „Kristalle der Lyrik" zu schaffen, erscheint nach dem, was dreißig Jahre von ihm bestehen ließen, zweifelhaft. Das letzte und sicherste Urteil wird auch hier die Zeit fällen.

Am 23. September 1923 ging Avenarius dahin. Im 67. Jahre seines Lebens erlöste ihn ein sanfter Tod von Lebenslust und Lebensleid. Er war ein Mann, der sich und sein Werk mit unlöschbarer Schrift in die Geschichte der deutschen Kultur eingeschrieben hatte. Nie blieb er beim einmal Erreichten stehen, nie genügte er sich selbst. Die höchsten Ansprüche, die er an andere stellte, suchte er vorerst selbst zu erfüllen. Er war reife Ernte und stets keimende Saat.

„Keine weichliche Trauer ziemt uns am Ende dieses vollerfüllten Manneslebens; doch das erneuerte Versprechen, das Erbe zu wahren und zu mehren. Und der letzte Dank an den Mann, der es groß und lebensvoll schuf und nun heimgegangen ist. Er starb? Wir blicken um uns auf Männer und Frauen, Taten und Werke im Bezirk der deutschen Kultur, die ungebrochen um ihre Zukunft ringt, und wir sagen: Er lebt! Auf seinem Felde wissen wir ihn einzig und unvergleichlich an Tatkraft und Wirkungsweite. Nur entschlossenes Tun ehrt wahrhaft sein Gedächtnis."[25]

Der Erzieher

Als im Jahre 1907 die Universität Gießen Avenarius in Anerkennung seiner pädagogischen Verdienste zum Ehrendoktor ernannte, war das für Avenarius die äußere Anerkennung seines zwanzigjährigen Bemühens, die Deutschen zu echter künstlerischer Genußfähigkeit, zu wahrem Menschentum überhaupt zu erziehen.

In diesem Bestreben ist Avenarius ein Nachfolger der drei großen klassischen Erzieher der Deutschen, Herders, Goethes und Schillers. Verfolgt man die Haltung, die der Kunstwart dreißig Jahre hindurch zu Herder, Goethe und Schiller einnimmt, stellt man mit Überraschung fest, daß sie besonders in ihrer erzieherischen Eigenart gewürdigt werden. Ihre Wertung als Künstler bleibt demgegenüber zurück. Selbst Goethe ist dem

Kunstwart „in Wahrheit der große ästhetische Erzieher der Deutschen". Eine kurze Betrachtung des Herder-, Goethe- und Schillerbildes, wie es der Kunstwart zeichnet, soll der Aufzeigung der erzieherischen Bedeutung von Avenarius vorausgehen.

„Auf diesen Blättern soll Wacht gehalten werden für die heilige Sache der Kunst, für das Echte und Wahre und gegen hohles Wesen, gegen das Gemachte, gegen allen bloßen Schein. Wir wollen eine Dichtung, die aus dem tiefsten Wesen unseres Volkes hervorbricht und die das Weltbewußtsein unseres Volkes von sich und seiner Art, von seinen Kämpfen, Leiden und Freuden an den Tag bringt — eine lebendige Kunst, die ein Organ des nationalen Lebens sei."[26] Diese Sätze entsprechen der Grundhaltung von Herders Sammelband „Von deutscher Art und Kunst". Sie sind die Eingangssätze zu Kühnemanns Aufsatz zum 100. Todestag Herders. Denn zuinnerst ist der Kunstwart nichts anderes als ein Fortsetzer der Ideen Herders. Gleich ihm ist er ein großer Vorbereiter der Kunst, die da kommen soll, gleich ihm ist er in einer Zeit ohne Ideale, ohne geistige Werte der Erwecker echt deutschen Wesens. Wie Herder weist der Kunstwart auf die schlummernden Kräfte der Volksgenialität, wie Herder ist der Kunstwart erfüllt von wahrem und echtem Deutschtum. Auch in der Art der künstlerischen Betrachtung ist Herder das Vorbild. Beide stimmen darin überein, daß der Ausgangspunkt allen künstlerischen Verständnisses das Gefühl für die Lyrik ist. Herder und der Kunstwart — beide versuchen, das deutsche Wesen zu erfassen und in neue Bahnen zu lenken; beide sind mehr Anreger als Vollender, mehr Nachschöpfer als Neugestalter. So ist Herder der eigentliche geistige Vater des Kunstwarts. Sein bestes Schaffen, seine höchsten Ideen kommen hier zur Auferstehung und zu breitester Wirkung.

Goethe lehrte die deutsche Seele, das Wunder in allen Dingen zu schauen. Seine gesund blühende Kraft schenkte der deutschen Landschaft das Wort. Goethe, der Vollender und Wegbereiter einer langen Reihe von Dichtern, steht im Mittelpunkt des Kreises, den die Gedanken des Kunstwarts durchlaufen. Schon früh wandte sich Avenarius gegen die unangebrachte Goethekritik, die kleinliche Goethephilologie. Seine Stellung in der Gegenwart soll im 7. Jahrgang umrissen werden. Vor allem ist es sein hohes, reines Ethos, seine alles erfassende Universalität, die ihm so weitreichende, nachhaltige Wirkung verschafft. Das 22. Heft des 12. Jahrganges ist ein Goethe-Sonderheft. In Einzelaufsätzen behandelt der Kunstwart Goethes Stellung im deutschen Schrifttum, sein Verhältnis

zum Theater, die Vertonung goethischer Lieder und zum Schluß Goethe und die bildende Kunst. Die „Losen Blätter" bringen Szenen aus dem Urfaust. In seinem Leitaufsatz preist Avenarius Goethe, den Sprachschöpfer und Meister der Form. Bei ihm ist nichts gewollt und nichts gekünstelt, alles ist ein natürliches Wachsenlassen, ein Runden aus dem Vollen ins Ganze. Stets ist die äußere Form der einzig passende Ausdruck der innen waltenden Mächte. Und doch kann vieles von seinen Dichtungen niemals volkstümlich werden, schon der Form wegen. So stellt sich die Fremdheit des Versmaßes Goethes Hermann und Dorothea, das seinem innersten (an Ludwig Richter gemahnenden) Gehalt nach berufen wäre, Hausschatz der Deutschen zu werden, hemmend entgegen.

Goethe, der Greis, ist nach dem Kunstwart kein Dichter mehr. Der zweite Teil des Faust mit seinen Geheimnissen, Andeutungen und Anspielungen, die nur seine eigene Zeit verstehen konnte (und auch nicht verstand), wird nach Avenarius zu viel gelobt und doch kaum verstanden. Er selbst schrieb bekanntlich als Sechzigjähriger einen Faust, der die Fehler des goethischen umgehen sollte. Bezeichnend ist die hohe Wertschätzung, die Avenarius Friedrich Th. Vischer und seiner Faustkritik entgegenbringt. Vischers Faustparodie kommt in einzelnen Szenen in den „Losen Blättern" zum Abdruck. Der Kunstwart fordert eine unbefangene und voraussetzungslose Kritik der Dichtungen Goethes. Ihre ewigen Lebenswerte sollen klar und eindeutig herausgestellt werden. „Noch wertvoller wird für unser Volk die Anregung sein durch das Wie seines Dichtens, denn hierdurch, nicht durch das Was seiner noch so bedeutenden ästhetischen Schriften, ist er in Wahrheit der große ästhetische Erzieher der Deutschen."[27] Damit ist die Stellung des Kunstwarts zu Goethe für alle folgenden Jahrgänge festgelegt. Zweimal noch bringen die „Losen Blätter" Stellen aus seinen Werken, so 1902 einzelne seiner Jugendbriefe und sechs Jahre später Prometheusfragmente. Avenarius selbst setzt sich nicht mehr mit Goethe auseinander. Er beschränkte sich auf den Abdruck von Aufsätzen anerkannter Goetheforscher und Wissenschaftler wie Bielschowsky, Dilthey und Litzmann.

Der Geist Goethes in seiner monumentalen Geschlossenheit durchzieht unsichtbar alle Kunstwarthefte. Goethe ist ihm höchstes Gesetz und reinster Gesang, in seinem Geiste schafft und wirkt der Kunstwart — trotz einzelner Ausstellungen, die er, bei aller Bewunderung von Goethes gewaltiger Größe, seinem kritischen Amt als Wächter der Kunst schuldig sein zu müssen glaubt.

Otto Brahm, der langjährige Leiter des Deutschen Theaters, der Wegbahner Hauptmanns und manches neuen Dichters, bekennt in seiner Schiller-Biographie, in seiner Jugend sei er ein erbitterter Schillerfeind gewesen, erst das Alter habe ihn die überragende Größe des Mannes verstehen lassen. Der Ausspruch ist bezeichnend für die Haltung der Jüngsten gegenüber dem wirkungsreichsten deutschen Dramatiker.

Auch der Kunstwart scheint zum Teil von dieser Welle des Schillerhasses ergriffen. Kommt auf seinen Blättern der Name Schiller zum Vorschein, ist es fast stets der ästhetische Erzieher, selten der dramatische Dichter. Zwar wendet der Kunstwart im dritten Jahrgang sich ausdrücklich gegen die herrschende Schillerverkleinerung, aber nur gewissermaßen nebenbei. Die eigentliche Stellungnahme bringt erst der 14. Jahrgang. Schiller ist dem Kunstwart kein überragendes Genie, das als höchste Blüte deutschen Volkstums erscheint, aber ein mächtiges, eigenartiges Talent, das gleich Lessing den Eindruck des Genies erreicht. Seine äußerst wertvolle Ästhetik muß immer unter dem Gesichtspunkt betrachtet werden, daß sich hier eine durchaus selbständige, eigenwertende Persönlichkeit eine private Ästhetik geschaffen hat. Die hundertste Wiederkehr von Schillers Todestag bringt ein Heft, das ähnlich wie das Goetheheft Schillers Bedeutung umfassend und abschließend gestalten will. Die Hauptbedeutung für seine Zeit wie für den Kunstwart liegt in der Schaffung des Gedankens einer wahrhaften, künstlerischen Kultur, in der Hervorhebung ihrer Unentbehrlichkeit für das Leben. Er ist der Wegbereiter einer künstlerischen Erziehung des Menschen, einer Kultur des persönlichen Erlebens. Er erst brach der Erkenntnis Bahn, daß das Ringen um geistige Güter einer Arbeit für das Leben gleichkommt, daß kein ursprünglich-wahrhaftiges Leben entstehen kann, wo die künstlerische Kultur vernachlässigt wird oder verkümmert ist. Avenarius selbst untersucht das Verhältnis zwischen Schillers Gedichten und der Phantasie, ein anderer Aufsatz zeigt den immer noch großen Einfluß Schillers auf die Bühne, ein dritter klärt seine Stellung zur Musik und betrachtet die Musik, die zu seinen Werken geschrieben wurde. Die „Losen Blätter" sammeln Aussprüche und Urteile über Schiller von Anbeginn bis zur Gegenwart. Ein neuer Gedanke von Avenarius, über dessen absolute Berechtigung man verschiedener Meinung sein kann, dessen anregender Wert aber nicht zu bestreiten ist.

Im ganzen bleibt der Kunstwart in seiner Wertung Schillers auf einer mittleren Ebene. Er hält sich ebenso frei von einer bedenkenlosen Schiller-

verachtung und -verspottung (Nietzsche) wie von bedingungsloser Verherrlichung und übergebührlichem Lob.

*

„Alle rechte Bildung ist bildend, formend, schöpferisch und also künstlerisch", sagt der Rembrandtdeutsche.[28] Ferdinand Avenarius ist für diese Behauptung der beste Beweis. Sein ganzes Leben und Werk zeigt die erzieherische Absicht in enger Verbindung mit künstlerischer Ausführung.

Schon der fünfundzwanzigjährige Avenarius verfolgt mit seiner Anthologie bestimmte Ziele. Er untersucht die Gedichte auf ihre Echtheit und Ursprünglichkeit und trifft danach seine Auswahl. Dabei unterläuft ihm mancher Fehlgriff. Seine künstlerische Urteilskraft ist noch nicht genügend gereift und geklärt. In späteren Jahren aber wird die bewußte erzieherische Zielsetzung immer stärker. Der Kunstwart der ersten Jahre verfocht durchaus keinen bestimmten Gedanken und war an kein festes Ziel gebunden. Die freie Auseinandersetzung über künstlerische Zeitfragen ließ noch nicht die spätere erzieherische, kulturpolitische Richtungnahme erkennen. Es ist bemerkenswert, daß der Aufschwung des Kunstwarts mit dem zwölften Jahrgang begann. Hier kündigte sich zum ersten Male eine „sehr entschiedene pädagogische Richtungnahme an, die dem Blatt ältere Freunde entfremdete, da sie das Pädagogische nicht liebten, aber auch neue pädagogische Freunde und Mitarbeiter gewann".[29] Über den Gedanken der ästhetischen Kultur gelangte Avenarius zur Ausdruckskultur, die an anderer Stelle eingehende Betrachtung erheischt.

Der Einfluß, den Avenarius auf die Geisteshaltung der Mitlebenden, Mitstrebenden gewann, ist unabsehbar. Es ist interessant, mit den heute Fünfzig- bis Sechzigjährigen zu sprechen, in deren Jünglings- und Mannesjahre die fruchtbarste Wirkung des Kunstwarts fiel. Im letzten Teil dieser Arbeit wird über das Ergebnis einer Umfrage zur Feststellung des außerordentlichen Kunstwarteinflusses berichtet.

Der erzieherischen Begabung von Avenarius erschien auch die kleinste Einzelheit noch ausdeutbar. Stets bemühte er sich, wie die Kulturpädagogen von heute, die einzelnen Hefte gleich Unterrichtseinheiten von einem Gesichtspunkt aus geschlossen zu gestalten. Er war der Erste, der aus Anlaß besonderer Gedenktage einen Namen in den Mittelpunkt eines ganzen Heftes stellte; so erschien ein Goethe-, ein Mörike-, ein Wagner-, ein Hugo-Wolf-Heft u. a. m. Der Sonderheftgedanke wurde dann von anderen Zeit-

schriften aufgegriffen und ist uns Heutigen schon zur Selbstverständlichkeit geworden.

Mit allen Mitteln sucht Avenarius Verständnis für die wahrhaft große Kunst zu erzielen. Von Zeit zu Zeit bringt der Kunstwart Aufsätze „Übungen im Gedichtlesen". Der erste Versuch dieser Reihe betrachtet (fast ist man versucht zu sagen: natürlich!) Gottfried Kellers „Abendlied". In gleicher Weise führt Avenarius später in das Verständnis von Mörikes „Um Mitternacht" ein. Diese letztere Betrachtung scheint mir das deutlichste Einzelbeispiel für die große erzieherische, methodische Begabung von Avenarius. Ihm kommt es durchaus nicht darauf an, den Gedankengehalt herauszuschälen und zu zergliedern. In schöpferischem Einfühlungsvermögen versucht er die innerste Schau des Dichters nachzuerleben, deutlich und greifbar werden zu lassen. „Um Mitternacht" ist vor allem eine Verkörperung Böcklinscher Art: in die Nacht als beengende Finsternis tritt die Nacht als beseelte Gestalt. Der Gedanke, daß es Mitternacht sei, wird durch die — dem Dichter unbewußte — traumhafte Schau zur einfachen Anschauung. Das Nachhallende, In-der-Seele-bleibende des Gedichtes ist das kecke Geplauder der Quelle. So oft auch die Gedanken abschweifen, „der wundervolle Wechsel im Versmaß" lenkt immer wieder zu den Wassern zurück. Die schweifenden Gedanken rufen den Eindruck des tiefblauen Taghimmels ins Bewußtsein, die Vorstellung wird verstärkt durch das echt dichterische Bild vom Joche der Stunden, das sich in reinem Bogen weit über den Himmel schwingt. Aber aus dem Traum von einer schöneren Unwirklichkeit lenken die Quellenkinder zurück. Sie plaudern und singen, erzählen und murmeln im eigenen Schlafe noch fort „vom Tage .. vom heute .. gewesenen ... Tage ..." „In den Traum vom Wachen schlummert das Gedicht hinüber."[30] Durch die echt künstlerische Nachgestaltung von Avenarius wird das Gedicht zum unvergeßlichen Erlebnis.

Man hat die mit zunehmendem Alter und wachsendem Erfolg immer stärker hervortretende erzieherische Neigung von Avenarius oft angegriffen und getadelt. Die gegnerische Kritik stempelte ihn sogar zum Urbild des deutschen Oberlehrers mit warnend und strafend erhobenem Zeigefinger. Gewiß zu Unrecht! Denn Avenarius war kein im bloß Stofflichen haftender Lehrer, er war Erzieher aus innerem Zwang, Erzieher zu wahrer literarischer und künstlerischer Genußfähigkeit und zu deutschem Menschentum überhaupt, Schulmeister in des Wortes höchster Bedeutung.

Ihm selbst war die zu einem Teil gewiß berechtigte Kritik bekannt. In

einem besonderen Aufsatz wandte er sich gegen den Vorwurf der Schulmeisterei und verteidigte seine Haltung. Er meinte, daß ebenso wie man einen Dichter, einen Künstler überhaupt nur nach seinen besten Schöpfungen bewerten dürfe, man einen Menschen nur als Ganzes, nur als abgerundete Persönlichkeit mit allen Vorzügen und Nachteilen betrachten könne. „Wir sehen ja doch auch die Menschen als Ganzes an, und wenn an den Persönlichkeiten samt ihren Geburts- und Erziehungsfehlern nichts Schlimmeres mit in den Kauf zu nehmen ist als gelegentlich selbst ein unliebenswürdiges Schulmeistern, ich denke, sie sind immer noch zu ertragen."[31]

Pestalozzis Grundsatz entsprechend, „die Anschauung ist das Fundament aller Erkenntnis", bemühte sich auch Avenarius, so viel wie eben möglich von den im Kunstwart besprochenen Neuerscheinungen (und alten Meisterwerken) der Literatur, Kunst und Musik deutlich und faßbar werden zu lassen. Als mit dem 11. Jahrgang die Losung „weniger reden, mehr zeigen" das Antlitz des Kunstwarts bestimmte, ahnte noch keiner, zu welchem Umfang die Bilderbeigaben und Notenbeilagen des Kunstwarts sich auswachsen sollten. „Meisterbilder", „Hausmusik" usw. sind nichts anderes als die klare Fortführung des vielleicht wirkungsvollsten Gedankens des Kunstwartherausgebers. Die „Losen Blätter" sind aufs engste mit der literarischen Kritik des Kunstwarts verbunden.

Völlig frei von „unliebenswürdigem Schulmeistern" war Avenarius aber nicht. Besonders deutlich wird das im Falle Karl May. Es liegt kein Grund zu der Annahme vor, Avenarius sei zu diesem Streit von Neid und Mißgunst, von persönlicher Abneigung und Verärgerung getrieben worden, wie es allzu begeisterte Karl-May-Freunde behaupteten. „Man wird im Gegenteil davon ausgehen müssen, daß er sich in seine auf Karl May bezügliche Idee verrannt hat und selbst da noch das, was er schreibt, für wahr und richtig hält, wo nüchtern abwägende Verständigkeit ohne weiteres erkennt, daß seine Behauptungen völlig über das Ziel hinausschießen und der Wahrheit nicht entsprechen."[32] Avenarius war von der verderblichen Wirkung, von der literarischen Unzulänglichkeit Karl Mays fest überzeugt und handelte danach. Infolge der wiederholten Angriffe des Kunstwarts auf Karl May, die in seinem Todesjahr (1912) überscharfe Formen annahmen, blieben auch die May-Freunde nicht müßig und verunglimpften ihrerseits Avenarius. Der Leiter des Karl-May-Verlages, Dr. Schmid, versuchte, in dem für beide Teile wenig erfreulichen Streit

zu vermitteln. Es kam zu einem zweijährigen Waffenstillstand (1914 bis 1916). Dann schrieb Avenarius dem Leiter des Karl-May-Verlages einen wenig höflichen Brief, in dem er jede Bindung in der Karl-May-Frage ablehnte. „Eine Absicht, die Polemik gegen Karl May in näherer Zeit wieder aufzunehmen, liegt nicht vor; sollte das aber aus irgendeinem Grunde sachlich erwünscht werden, so werde ich es unbedenklich tun."[33] Zwei Jahre später lebte dann die Polemik in außerordentlich unschöner Form wieder auf. Sogar das Eheleben des Toten wurde durch den Kunstwart angegriffen und in den Staub gezogen. Daraufhin erhoben die Witwe und die Erben Karl Mays Klage gegen Avenarius. Infolge der „Verordnung über die Gewährung von Straffreiheit und Strafmilderung vom 3. Dezember 1918" wurde das Verfahren gegen Avenarius niedergeschlagen. Eine Privatklage schien wenig Aussicht auf Erfolg zu bieten. So ging Avenarius ohne gerichtliche Niederlage aus dem Streit um Karl May hervor. Die Angriffe im Kunstwart hörten aber seit 1918 auf.

Die Haltung von Avenarius in diesem Einzelfall läßt sich nur mit übergroßer Rechthaberei erklären. Er war ganz von der schädlichen Wirkung Karl Mays auf Jugend und Volk überzeugt. Daher schien es ihm höchste Erzieherpflicht, mit allen Mitteln diesem Einfluß entgegenzuwirken. Wenn Avenarius sich dabei im Tone vergriff, erklärt sich das durch den Eifer, mit dem er jede Sache verfocht — entschuldigt ist dieser Mißgriff aber dadurch nicht.

Die Fälle, in denen Avenarius, ganz im Banne der Sache stehend, über sein Ziel hinausschoß, sind sehr selten. Im allgemeinen war Avenarius äußerst vorsichtig und wägte das Für und Wider einer Sache sorgfältig ab, bevor er sich mit ihr im Kunstwart beschäftigte. So kommt es, daß er sich in seiner mehr als fünfunddreißigjährigen Tätigkeit als Publizist keine einzige schwere Niederlage zugezogen hat. „Freund und Feind stimmen darin überein, daß er eine aufrichtige Persönlichkeit war, die nach redlichen Kräften zum Besten deutscher Kunst und deutscher Kultur gearbeitet hat."[34]

In einem der ersten Kunstwartaufsätze hatte Avenarius betont, daß in der heutigen Zeit Bildung gleichbedeutend mit Wissen sei.[35] Kenntnisse, nichts als Kenntnisse, bloße Gedächtnisbereicherung erstrebt die deutsche Schule. „In unsere Kultur hat sich ein anderer Begriff von Bildung eingeschlichen. Ob wir es zugeben oder nicht: unserem Bewußtsein ist Wissen und Bildung ein und dasselbe geworden."[36] Dieser Vorwurf findet sich

drei Jahre später ebenfalls in „Rembrandt als Erzieher". Da heißt es: „Wissen ist keine Weisheit. Lichtenberg hat es prophetisch ausgesprochen: ‚Jetzt sucht man überall Wissen auszubreiten; wer weiß, ob es nicht in ein paar hundert Jahren Universitäten gibt, um die alte Unwissenheit wiederherzustellen.' Rembrandt könnte den Deutschen als eine solche Universität dienen; er kann sie wieder lehren, daß Individualismus und Anschauung mehr gelten als Kritik und Gelehrsamkeit; dies ist das nächste Ziel, welches einer Erziehung der Deutschen vorschweben muß".[37] Langbehn und Avenarius berühren sich aufs engste in dem Kampf gegen Scheinkultur und Halbbildung. Wahre Bildung besteht nach Avenarius in der gleichmäßigen Ausbildung aller Organe. „Menschliche Erziehung ist Bildung von Seele und Leib zu größerer menschlicher Leistungsfähigkeit".[38] Der wird wahrhaft gebildet, dessen Auge schärfer und dessen Ohr feiner, dessen Verstand immer tüchtiger zum Denken, dessen Empfinden und Phantasie zu immer tieferem Umfassen und klarerem Durchschauen geeignet wird. Ein solcherart Gebildeter macht sein Leben voller und schöner an selbsterzeugtem Gehalt. Und aus diesen Kernanschauungen heraus sucht Avenarius den Blick zu schärfen für das, was echt und was falsch, was gesund, was groß und ursprünglich ist. Gegenüber dem entnervenden und entsittlichenden Einfluß der Zeit, der neuen Lebenshaltung, der Großstadtkultur verweist Avenarius auf die ewigen, unvergänglichen Werte der deutschen Kultur. Aus einem Erzieher zu künstlerischem Verständnis wandelt er sich in einen Erzieher der Deutschen, einen Menschenerzieher größten Stils. Immer kämpft er für echte Lebensführung, für eine gesunde, reine Weltanschauung. Jeder soll sich bemühen, sein Leben in innerer Wahrhaftigkeit zu gestalten, dann ist Deutschlands Zukunft gesichert; keine Macht der Erde wird die sichere Gesundheit deutschen Volkstums erschüttern können.

„Die freie deutsche Jugend will nach eigener Bestimmung, vor eigener Verantwortung mit innerer Wahrhaftigkeit ihr Leben gestalten. Für alle innere Freiheit tritt sie unter allen Umständen geschlossen ein."

Das sind die Sätze, in denen die auf dem Hohen Meißner versammelte Jugend ihr innerstes Sehnen, ihre bedeutendsten Forderungen aussprach. Als am 13. Oktober 1913 rund 2000 Jugendliche einer neuen Lebensform begeistert huldigten, ihr Wollen und Wünschen im Meißener Programm niederlegten, da hielten, hingerissen vom Rausche der glühenden Jugend, Männer wie Traub, Wyneken und Avenarius ergreifend-anfeuernde Reden

an die versammelte Jugend. Es überrascht nicht, Avenarius in solcher Jugendführerstellung zu sehen. „Ungebrochen stark war die Übereinstimmung der damaligen (noch naiv deutschfühlenden, nicht kritisch und überreif zerfallenen) Meißnerjugend mit den besten Tendenzen der damals fünfundzwanzigjährigen Kunstwart- und Dürerbundarbeit. Man fühlte sich, jugendlich-schaffensfrohes Alter und gläubig-revolutionäre Jugend, einig in einem starken, nach den tiefsten Quellen der Deutschheit drängenden, an schlichter Wahrhaftigkeit sich klärenden, in freier Selbstverantwortlichkeit sich befestigenden Lebensgefühle, das, über den Phrasendunst der wilhelminischen Zeit hinweg, ein echteres und gesunderes Deutschland suchte und bereits zu bauen begann. Die unvergeßlich blaue Abendstunde, da Avenarius mit dem Blick über das dämmernde Hessenland, in seiner unmittelbaren, aller Phrase feindlichen, beinahe formlosen und doch innerlichst geformten Art zu der lauschenden Meißnerjugend sprach, war wohl auch für ihn, ohne daß er es ahnte, ein Lebenshöhepunkt. Aus jener Stunde schweifte der Blick hinüber in ein reineres und innerlich freieres Vaterland, und kaum einer von den jungen Menschen, die es in dämmernder Ferne sahen, ahnte, daß sich zwischen ihnen und ihrem Traumbild eine grauenvolle Wirklichkeit voll Blut und Höllennot erhob, die viele von ihnen verschlang — und die doch zu diesem Traumbild untrennbar gehörte."[39]

Der Herausgeber

„Avenarius ist ein Dichter (31 Jahre alt), mehr aber noch ein sehr rühriger Vermittler mit buchhändlerischem Instinkt."[40]

Nietzsche, der mit scharfem Blick gleich das Wesentliche, Eigenhafte eines Menschen erkannte, verlegte hier schon (1887) vor dem Erscheinen des Kunstwarts den Schwerpunkt auf die Eigenart des Mannes, die eine spätere Zeit als die wichtigste, ausschlaggebende erkannte. Sieht man ganz vom Kunstwart ab, so beweist ein Blick auf die von Avenarius herausgegebenen Anthologien den von Nietzsche gerühmten „buchhändlerischen Instinkt". Seine erste Sammlung erscheint nach einem Jahre schon in zweiter Auflage. Das „Hausbuch deutscher Lyrik" ist in wenigen Wochen vergriffen. In zwei Jahren erlebte es vier Auflagen. Heute ist es in 290000 Einzelstücken verbreitet. Ähnlich steht es mit den anderen avenarianischen Sammlungen.

Der Erfolg des „Hausbuches" war durchaus verdient. Hier verließ Avenarius zum ersten Male die hergebrachte Anordnung nach dem

Alphabet. Er stellte die inhaltgleichen Gedichte zusammen. Wohl berührten sich die einzelnen Abschnitte, aber als Ganzes war doch ein künstlerisch geschlossenes Gedichtbuch von starkem Stimmungsgehalt entstanden. Das Buch füllte eine fühlbare Lücke aus. Der werktätige Deutsche fand nach der Arbeit des Tages in ihm seine Erholung. Dem zu Besitz gelangten Bürger war es eine willkommene Gabe, die Lücken seiner Bildung zu verdecken, und der Gebildete freute sich der feinsinnigen Auswahl. So übertraf das „Hausbuch deutscher Lyrik" alle ähnlichen Sammlungen an Wert und bald auch an Verbreitung. Dazu kam, daß beim ersten Erscheinen des Buches Avenarius schon eine ziemlich große Kunstwartgemeinde hinter sich hatte. Damals wie später war es Ehrensache für jeden Kunstwartleser, neben den Gedichten von Avenarius auch seine Sammlungen zu besitzen.

Die folgenden, nach den gleichen Gesichtspunkten zusammengestellten Sammlungen fanden weniger starke Beachtung. Zum Teil beruhte das auf dem im Deutschen stark ausgeprägten Gefühl für die Lyrik. Eine Balladensammlung und eine Auswahl des besten deutschen Humors entsprachen weniger seinen Neigungen. Zudem nützten andere geschäftskluge Literaten das Vorbild, das Avenarius ihnen gegeben hatte, und veranstalteten Sammlungen nach den gleichen Gesichtspunkten.

Bemerkenswert ist, daß in seiner ersten Sammlung Avenarius der zünftigen Erziehungslehre schon einen Gedanken vorweggenommen hatte, der zwanzig Jahre später im Unterricht eine große Rolle spielen sollte: der Gedanke der Konzentration, des Ineinandergreifens und Aufeinanderbezogenseins der einzelnen Fächer galt nach dem Kriege eine Zeitlang als die allein zum Ziel führende Unterrichtsmethode.

Mit 400 Beziehern begann der Kunstwart, nach zwanzig Jahren waren es genau fünfundfünfzigmal so viel. Der erstaunliche Erfolg erklärt sich nicht nur aus der Aufnahmebereitschaft, dem Bedürfnis des Geführtwerdens der Zeit, er wurzelt zu einem großen Teil in der eindrucksvollen Persönlichkeit des Herausgebers. Ohne festes Ziel, allen schöngeistigen Auseinandersetzungen offen, schwankte der Kunstwart durch die ersten zehn Jahre seines Daseins. Dann begann der plötzliche Aufstieg. Vorher schon hatte der rührige, geldkräftige Verleger Georg D. W. Callwey das junge Kunstblatt in seinen Verlag übernommen. Avenarius hatte den von ihm mühsam und unter größten persönlichen Geldopfern gegründeten und weitergeführten Kunstwart keineswegs ganz an Callwey verkauft.

Die Verlags- und Besitzverhältnisse waren recht verwickelt. Avenarius gehörte die Hälfte des Kunstwarts sowie die Hälfte aller dem Kunstwart angeschlossenen Unternehmungen. 1922 erst verkaufte Avenarius seinen Anteil am Kunstwart und an den anderen Unternehmungen an Georg D. W. Callwey. Das freie Verfügungsrecht, das Avenarius als Mitbesitzer über den Kunstwart hatte, war mit eine der Hauptbedingungen für den späteren Erfolg. Von sich aus gestaltete Avenarius alle Neuordnungen und Änderungen, deren Richtigkeit und Güte das Wachstum des Kunstwarts und der ihm angeschlossenen Unternehmungen bestätigte.

Alle diese Unternehmungen wurzelten in der Zeit, sie entsprachen einem allgemeinen Bedürfnis, eröffneten fast immer neues Land und bewiesen das feinhörige Ohr des Kunstwart-Herausgebers für die Forderung des Tages. An der Höhe der Auflage der einzelnen Unternehmungen hatte Avenarius stets einen sicheren Gradmesser für die Stärke des augenblicklichen Erfolges. Großen Erfolg hatte der erste „Literarische Ratgeber", der noch als Einzelheft des Kunstwarts erschien. Die Auflage des Ratgeberheftes war weit höher als die Gesamtauflage des Kunstwarts. Später löste Avenarius den „Literarischen Ratgeber" vom Kunstwart. Wolfgang Schumanns großes Organisationstalent ließ aus dem ersten schmalen Heft die umfangreichen Unternehmungen des „Literarischen Ratgebers" und des „Literarischen Jahresberichtes" entstehen. Der Dürerbund übernahm die Unternehmungen, Wolfgang Schumann die Herausgabe, unterstützt von zahlreichen Fachreferenten.

Avenarius belauschte die innersten Regungen der Zeit, er beachtete die geringsten Strömungen, die in buntem Wechsel einander ablösten. Auch den leisesten Anklang einer neuen, erfolgversprechenden Richtung ließ er nicht außer acht. Stets schrieb er aus der Zeit für die Zeit. So erklärt sich auch die Wandlung des Kunstwartbildes im Laufe der Jahre. Auf das stärkere Hereintragen erzieherischer Absichten folgte bald die Aufgabe der Sonderstellung auf schöngeistigem Gebiet, wo das Wort des Kunstwarts führende, wenn nicht gar ausschlaggebende Geltung hatte, zugunsten der Stellung eines Anregers auf mancherlei Gebieten. Die zielbewußte Herausgebertätigkeit von Avenarius wurde stark eingeschränkt; für die zahlreichen Sondergebiete war der Kunstwart auf fachlich vorgebildete Mitarbeiter angewiesen. Die Hoffnung, die sich Avenarius auch auf ein Führertum auf kulturpolitischem Gebiet gemacht hatte, erwies sich als trügerisch. Über die weiteren Gründe, aus denen heraus die Umstellung

nach reiflicher Überlegung und nach längeren Auseinandersetzungen mit den Mitarbeitern notwendig wurde, schrieb mir der langjährige Mitarbeiter und Hausgenosse von Ferdinand Avenarius, Wolfgang Schumann, folgendes: „Avenarius war mindestens in literarischer Beziehung das, was man ‚ausgeschrieben' nennt: seine wichtigsten Gedankengänge waren bekannt geworden und hatten Anklang gefunden. Auf den alten Gebieten verfügte er nicht über neue Gedankengänge. Eine irgendwie nähere Kenntnis der Zeitliteratur fehlte ihm völlig, da er keine Zeit und keine Lust hatte, mehr als eine beschränkte Anzahl von Büchern zu lesen: ich schätze, daß es nicht mehr als acht bis zehn Bücher im Jahr gewesen sind".[41]

Seit 1908 übernahm Wolfgang Schumann allmählich den rein literarischen Teil. Mit Kriegsausbruch wurde seine Tätigkeit immer umfassender. Avenarius zog sich mehr und mehr vom Kunstwart zurück, einmal, weil seine Herausgeberschaft ihm aus den obenerwähnten Gründen keine rechte Befriedigung mehr bot, zum anderen, weil seine Kriegsarbeit, die Bekämpfung der Haß- und Lügenhetze, sehr viel Zeit in Anspruch nahm und er im Gegensatz zu früher die wiedererwachte dichterische Seite seines Wesens für wichtiger und weitreichender als die publizistische hielt. Als Wolfgang Schumann 1922 die Gesamtleitung übernahm, wußte der Eingeweihte und kritische Beschauer, daß nunmehr in aller Öffentlichkeit der Name des Mannes erschien, der in Wirklichkeit schon jahrelang gewichtige, aber namenlose Kunstwartarbeit geleistet hatte.

Avenarius selbst hat in einem mehrfach abgedruckten Aufsatz die Grundsätze, die sein publizistisches Schaffen bestimmten, dargelegt.[42] Das Hauptziel eines jeden durch die Macht seines geschriebenen Gedankens wirkenden Mannes ist das: den Willen zu bewegen. Da aber Klangfarbe und Auge nicht sein Wirken begleiten, kommt es oft zu Mißverständnissen. So braucht die beste Kraft des Publizisten sich im Kampf gegen Mißverständnisse auf. Unter einem Publizisten seiner Art versteht er den ständig unter der Forderung der Sache stehenden: Das könnte werden, weil es gut ist, versuche es! Und aus dem folgerichtigen Zuendedenken einer Meinung erwachsen ihm immer neue Möglichkeiten, neue Arbeiten. „Aus den Erzeugnissen seiner Arbeit werden Organe seiner Arbeit, aus ihrer Gesamtheit wird ein Organismus, aber einer, der sich Organe angliedern kann, und also, wenn es nützliche sind, angliedern soll. Was anderswo als Einzelwesen im Kampf ums Dasein stände, wird ja hier von einem Ganzen bedient und dient ihm seinerseits, lebt also sicherer und wirkt doppelt." Oberste For-

derung für den Publizisten ist also: Verwirkliche vom Nützlichen restlos, so viel du verwirklichen kannst! Die sachlichen Möglichkeiten sind die einzigen, unübersteigbaren Grenzen. Und eine leise Tragik durchzieht das Leben eines jeden für die Öffentlichkeit um Wirkung schreibenden Menschen: „Jeder neue Erfolg setzt ihm härter das Gebot, zu entbehren, was er anderen zu verschaffen sucht: das Sichselbergehören, entschädigt ihn aber dafür durch das festliche Gefühl der Erfülltheit mit Werdendem."

In seiner Kritik kannte Avenarius keine persönlichen Rücksichten. Ihm stand stets die Sache höher als die Person. Aufs schärfste verwarf er die „wohlwollende Kritik", die Allesloberei, die ihm aus Feigheit und Furcht vor der Verantwortung zu entstehen schien. Die Grundsätze, die für seine Wertung literarischer Erscheinungen galten, übertrug er auch auf seine kritische Stellungnahme. „Aufrichtigkeit ist die erste Forderung, wie an den Künstler, so an den Kritiker. Übt und erzieht nach Möglichkeit euren Geschmack, stellt euch ein für das, was der Künstler gewollt hat, damit ihr nicht an seiner Absicht vorbeiseht, und dann sagt uns ehrlich, was ihr meint: hat er sie erreicht und wie, war's eine gute Absicht und was gefiel und was mißfiel euch. Sagt das, indem ihr Unterschiede macht, Abstände haltet. Sagt offen, was euch mittelmäßig erscheint, was gut, was schlecht, und tretet für die, die ihr für Genies haltet, mit einer Kraft ein, die ihr für ein Talent nicht ohne weiteres aufwendet. Irren tut auch der geborene Kritiker gelegentlich mal, es ist keine Schande, zumal nicht, wenn er's später eingesteht".[43] Man warf Avenarius vor, seine Kritik sei nicht vornehm genug. Er antwortete ehrlich und deutsch: „Wir Schriftsteller sind keine Schaufechter, wir haben uns nicht zu eines werten Publikums Vergnügen herumzubalgen, wir haben zu arbeiten, um Ziele zu erreichen. Und diesem soliden, derben Zwecke gemäß kommt es weniger auf das wohlgefällige Aussehen unserer Fechterhiebe an, als darauf, daß sie treffen".[44]

Den Grundsätzen seiner Herausgebertätigkeit entsprach auch seine Arbeitsweise. Ohne Wissenschaftler nach Neigung und Studium zu sein, schrieb er Aufsätze über wissenschaftliche Fragen, die in Fachkreisen allgemeinen Beifall fanden. Bekannt ist das Zustandekommen des Aufsatzes über Friedrich den Großen. Ohne daß er sich je eingehender mit dem Preußenkönig beschäftigt hätte, schrieb Avenarius nach der Lesung von fünfzehn Seiten eines geschichtlichen Werkes ein glänzendes Lebensbild, das ihm die volle Anerkennung eines namhaften Historikers eintrug. So formte die publizistische Kunst von Avenarius aus den kleinsten Grund-

lagen ein völlig selbständiges, in seiner Eigenart packendes Bild. Das eben war der Grundzug seines Wesens, seiner öffentlichen Tätigkeit überhaupt: mit scharfem Blick erkannte er gleich das Wesentliche einer Sache, verstand sie, wenn auch nur von einer Seite aus, in die schärfste Beleuchtung zu rücken, für sie Erkenntnis und Wirkung zu erzielen. Treffend kennzeichnet E. K. Fischer, ein Mitarbeiter des Kunstwarts, die Arbeitsweise von Avenarius. „Nie blieb man beim Thema, nie wurde ein Gedanke im Gespräch zur letzten Klärung gebracht, aber immer kam man auf tausend Dinge, die wenige Tage später in Glossen, Aufsätzen, Leitartikeln lebendiger, bedeutungsschlüssiger gefaßt, wieder auftauchten. Avenarius war der typische Impressionist. In der geradezu grandiosen Unordnung seines Arbeitsraumes und Arbeitstages lag das Geheimnis seiner Fruchtbarkeit. Weil nichts am Schnürchen ging, weil überall Unvorhergesehenes in die Quere kam, blieb dieser Virtuos des Augen- und Ohrenerlebnisses mit dem überscharfen Instinkt für das fruchtbare Moment in den Dingen so lebendig."[45]

Aus dieser Arbeitsweise erklärt sich auch das Sprunghafte, Nieverweilende seines Stils. Die endgültige Formgebung des einen Gedankens zerstört oft eine neu aufsteigende, weiterführende Gedankenkette. Man hat oft gesagt, Avenarius' Stil sei schwierig. Dabei gilt aber von allem, was er schrieb, der Gesichtspunkt, den er Wilhelm Stapel gegenüber einmal so kennzeichnete: „Schreiben Sie verständlich und umsichtig und machen Sie sich auf die dümmsten Mißverständnisse gefaßt. Halten Sie den Leser für so dumm, wie es Ihnen eben möglich ist, und seien Sie gewiß, daß Sie immer noch dümmer sind."[46] Avenarius schrieb eben aus der Fülle seiner intuitiven Schau heraus. Dadurch gewann seine Schreibweise mehr dichterische als schriftstellerische Züge. Seine publizistische Begabung äußerte sich auch in dem Bestreben, möglichst schlagkräftige, einprägsame Überschriften und Einzelwörter zu bilden. Heute allgemein bekannte und geläufige Wörter wie „Ausdruckskultur, Höhendunst, Hausgreuel, Drahtkultur, Beispiel und Gegenbeispiel, Reizhungergeist, Nouveauté, Maulbarbarentum" u. a. m. entstammen der schöpferischen Prägung von Avenarius. Bildhaft wirken Überschriften wie „Anzeigen als Anzeichen", „Vom Heute fürs Morgen". Neubildungen sind die kleineren Schlagzeilen, z. B. „Wie's gemacht wird". Neuartig und treffend ist auch das Stichwort „Lose Blätter", das sich schon im ersten Jahrgang findet, allerdings erst zwölf Jahre später seine eigentliche Bedeutung gewinnt.

Das eben war das Besondere an Avenarius: er blieb nie bei unfruchtbarer Kritik stehen. Stets bemühte er sich, an Stelle des nach seiner Ansicht Schädlichen neue, lebendige Werte zu setzen. Besonders deutlich wurde das durch die Einführung von „Beispiel und Gegenbeispiel". Unter dieser Überschrift brachte der Kunstwart vor allem Bilder von Unkultur im Bauwesen, denen er aber zugleich den nach seiner Meinung formvollendeten und zweckentsprechenden Bau zur Seite stellte. Auf allen Gebieten läßt sich diese schöpferische Kritik von Avenarius nachweisen. Man erinnert sich der Worte des Rembrandtdeutschen: „Das wirklich Schöpferische schließt die Kritik mit ein; ja man kann nicht besser kritisieren, als wenn man das Richtige neben das Falsche, das Wesentliche neben das Unwesentliche stellt".[47]

Die abschließenden Striche am Bilde des Herausgebers Avenarius möge der Nachruf leihen, den der Kunstwart dem Schweizer Dichter und Zeitungsmann J. V. Widmann widmete. Man fühlt, hier ist Avenarius einer ihm zuinnerst verwandten Natur nahe. Hatte Widmann auch nicht den ausgebreiteten Einfluß wie Avenarius, bot seine ganze Geisteshaltung doch manche Berührungspunkte. Gleich den Aufsätzen von Avenarius wiesen auch Widmanns literarische Kritiken keine neuen, unbeschrittenen Wege, gleich ihm beeinflußten manche persönlichen Neigungen und Beziehungen sein Urteil. Aber im ganzen ist die Bezeichnung Widmanns als des „literarischen Gewissens der Schweiz" auf Avenarius für Deutschland übertragbar, zum mindesten für das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts. Einmal, weil er ehrlich und offenherzig war, „dann: er war kein Philister, kein Stillestehender, kein Vergangenheitslober auf Kosten des Heute. Er war ferner, was ach so selten unter den Kritikern ist, eine nicht ‚literarhistorisch', sondern natürlich künstlerisch wertende Natur. Und war ein höchst gescheiter und in seiner Klugheit äußerst beweglicher Kopf."[48]

Entwicklung und Wollen des Kunstwarts

Es war ein Wagnis von Ferdinand Avenarius, schon im zweiten Jahre des Bestehens seiner Zeitschrift den Text auf 13—16 Seiten zu erweitern. Die lebensnotwendige Zahl der Bezieher wollte immer noch nicht kommen. Da gründete Avenarius 1890 ein Ergänzungsblatt zum Kunstwart, das „Kunstgewerbe", „die erste von mehreren Unternehmungen, durch die wir versuchen wollen, die Bestrebungen des Kunstwarts da, wo es angeht, in engerem Anschluß an das praktische Leben zu vertreten."[49] Seine Aufgabe war, Künstlern und Kunsthandwerkern, Fabrikanten und Auftraggebern einen Überblick zu geben und zwischen ihnen Geschäfte zu vermitteln. Sechs Jahre lang vermochte sich das „Kunstgewerbe" zu halten. Dann führte der Kunstwart den Kampf um die Reformen im Kunstgewerbe weiter.

1891 übernahm die Druckerei Kreyß und Kunath in Dresden den Versand der Zeitschrift. An den äußeren Verlagsverhältnissen änderte sich nichts. Kreyß und Kunath hatten nur eine kleine Druckerei und keine Mittel, mit denen sie den Vertrieb der Zeitschrift hätten fördern können. Aus diesem Grunde sah sich Avenarius zu weiteren Hilfsgründungen gezwungen. Durch die Gründung zweier Fachblätter („Lampenzeitung" und „Der Neubau") suchte er dem Kunstwart gesicherte Lebensmöglichkeiten zu schaffen. Als auch dieser Versuch mißlang, leitete Avenarius nach dem Eingehen der beiden Fachblätter eine Zeitlang ein Vereinsblatt, „Der Bienenkorb". Die örtliche Beilage für Berlin, deren Leitung Oskar Bie übernahm, erwies sich schon nach kurzer Zeit als Fehlschlag (1895).

Da kündigte der Kunstwart Ende März 1894 seinen Lesern an, daß mit dem 1. April Georg Dietrich Wilhelm Callwey in München den Verlag übernehmen werde. In Wahrheit wurde Callwey Halbverleger der Zeitschrift. Die Verträge, die Avenarius mit ihm abschloß, sicherten dem Herausgeber die Hälfte des Eigentums und mehr als die Hälfte des Verfügungsrechtes. Der äußere Wechsel hatte aber keinen inneren zur Folge. Nur bat der Verleger, durch Werbung neuer Bezieher die Durchschlagskraft des Kunstwarts zu stärken. Er selbst versprach, alles zu tun, was in seinen Kräften stehe, „um endlich dem Kunstwart unter den deutschen Zeitschriften den Einfluß, der ihm als dem anerkanntermaßen vornehmsten Blatte seiner Art gebührt, und damit seinen unabhängigen Urteilen kräftigen Nachdruck zu verschaffen."[50]

Der erwartete äußere Erfolg blieb aber immer noch aus. Es klingt wie eine Ironie, wenn im Mai 1896 das Wort Richard Wagners: „Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen tun" im Titelkopf des Kunstwarts erscheint. Gleichzeitig veränderte sich der Untertitel. Aus der allgemein gehaltenen „Rundschau über alle Gebiete des Schönen" wird eine „Rundschau über Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste" im besonderen.

In den Kreisen der Gebildeten und der Künstler fand der Kunstwart freudige Anerkennung. So schrieb Detlev von Liliencron oft und in stets gleichbleibender Bewunderung über den Kunstwart. „Avenarius ist mutig. Sein Kunstwart ist wundervoll. Aber es scheint mir, daß er vorsichtiger würde. Wenn es nur durchginge in Deutschland mit dem Kunstwart! Nie haben die Deutschen ein so ausgezeichnetes Blatt gehabt. Natürlich aber, echt deutsch, wird es nicht unterstützt. Das ist ein Skandal! Was mich immer bei Avenarius so sehr freut, ist sein feinstes künstlerisches Verständnis."[51] Und fünfzehn Monate später: „Sein Blatt bringt äußerst selten über Dichtwerke Kritiken. Obgleich es in gleicher Weise diese wie Musik und Malerei berücksichtigt. Aber es erscheint zu selten; es hat, leider, schwer gegen die Gleichgültigkeit des deutschen Publikums zu kämpfen. Es ist vorzüglich und gänzlich unparteiisch. Jeder (jede ‚Richtung') kommt darin, ohne persönliche Glossen der Redakteure, zur Geltung. Eben: ein vornehmes Blatt."[52] Und noch wenige Monate vor seinem Tode schrieb Liliencron in gleicher Wertschätzung Avenarius: „Ich freue mich immer Ihres Kunstwarts, der stets wie eine grüne, fruchttragende Insel im wüsten Meere des Lebens schwimmt."[53]

Die gegnerischen Zeitungen und Zeitschriften aber spotteten über den aussichtslos scheinenden Kampf des Kunstwarts. Die geringe Zahl der Bezieher schuf die witzige Kunstwartbezeichnung „ein unter Ausschluß der Öffentlichkeit erscheinendes Kunstblättchen". Avenarius selbst erhielt den Beinamen „der einsame Schöngeist von Dresden-Blasewitz".

Nach zehn Jahren angespannten Kampfes um das Bestehen des Kunstwarts hätte ein anderer als Avenarius das unmöglich Scheinende aufgegeben. Wohl hatte sich von 1887 bis 1898 die Zahl der Bezieher verdoppelt (400:800), sie reichte aber noch lange nicht aus, um einmal überhaupt das Bestehen zu sichern, und zum andern, dem Kunstwart die Wirkung zu verschaffen, die sein Wollen verdiente. Aber Avenarius wußte seinen Weg, er glaubte an die Zukunft seiner Zeitschrift. Der 11. Jahrgang zeigte den

Kunstwart in völlig verändertem, neuem Gewand. Dem grünen Umschlag mit der von J. V. Cissarz gezeichneten, bald bekannt und berühmt werdenden Vignette des jungen, auf seinen Stab gestützten Wächters, dem handlichen Oktavformat mit der einfarbig bedruckten Titelseite öffneten sich von Jahr zu Jahr, ja von Monat zu Monat immer mehr Türen. Der vollständige Titel lautete nun: „Der Kunstwart, Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste." Eine neue Spalte „Vom Tage" war hinzugetreten. Die wichtigste redaktionelle Neuerung aber war die Umgestaltung der „Losen Blätter", die aus dem Schrifttum der Vergangenheit und Gegenwart, soweit es dem Kunstwart wertvoll und beachtenswert erschien, Einzelstücke zur Einführung bringen sollten. Jedes Heft hatte durchschnittlich 32 Seiten Text.

Jeder Publizist hat den Willen, seinen Grundsätzen und Bestrebungen möglichst weitreichenden und nachhaltigen Einfluß zu verschaffen. Schon bald sah Avenarius ein, daß mit dem ständigen Reden allein über Kunst und Künstler Verständnis und Liebe nicht zu erzielen seien. Auch der beste Aufsatz spricht mit nüchternen Begriffen allein zum Verstande, erst das Kunstwerk selbst wirkt durch sich, es verbindet Anschauung und Phantasie, Denken und Empfinden zu einheitlicher, tiefgehender Wirkung. Aus diesen Erwägungen heraus brachte das erste Heft des 12. Jahrgangs zwei Bilder (eine Plastik von Klinger und eine Landschaft von Leistikow) und Noten. Diese Beigaben fanden sich fortan in jedem Heft. Beispiel und Gegenbeispiel brachten Geschmack und Ungeschmack in grell beleuchtete Gegenüberstellung. Die Auflage wuchs sprunghaft und plötzlich: von Mitte 1897 bis zum Januar 1901 hatte sie sich verzehnfacht (800:8000).

Die Jahrhundertwende brachte den entscheidenden Aufschwung. Schon Weihnachten 1903 hatte der Kunstwart 20000 Bezieher. Nicht länger mehr verhallte sein Wort ungehört. Das plötzliche Emporschnellen der Auflageziffer brachte Avenarius neue Verpflichtungen. In unablässigem Bemühen, in stets lebendiger Wachsamkeit für die Forderung des Tages suchte der Herausgeber den Kunstwart inhaltlich immer neu zu gestalten, um ihn dadurch auf der Höhe der Zeit zu halten. Die äußeren Veränderungen sind unwesentlich. Das Gesicht des Kunstwarts bleibt von 1898 bis zum Weltkrieg im großen und ganzen dasselbe.

Ein zweiter äußerer Erfolg gesellte sich dem ersten. Ein ungenannter Freund der Kunstwartbestrebungen stellte Avenarius eine größere Summe zur Verfügung. Das verschaffte Avenarius die Möglichkeit, seine Absichten

wirksamer zu verfechten. Das Neue und Eigenartige dieser Stiftung war, daß sie einem einzelnen Manne übergeben worden war, damit er nach seinem Gutdünken und nach seinem besten Wissen sie verwende.

Schon im Dezember 1900 eröffnen sechs „Meisterbilder" und ein Neudruck von Speckters „Gestiefeltem Kater" die lange Reihe der Kunstwartunternehmungen. Ein Jahr später folgen die ersten „Vorzugsdrucke", die aus dem Gedanken entstanden, „eine kleine Anzahl erlesenster Werke, wie sie für jeden Gebildeten von höchstem Interesse sind, für Wand oder Mappe auf das edelste und getreueste, ein jedes in der Technik wiederzugeben, die sich am besten dafür eignet. So ist hier alles dem einzelnen Falle angepaßt, es sind so ziemlich alle guten photomechanischen Techniken verwendet, und auch Papier, Ausstattung und Format wechseln von Fall zu Fall."[54] Der Preis der einzelnen Drucke war so niedrig bemessen, daß auch dem Minderbemittelten die Anschaffung leicht fiel. Einigermaßen gleichwertige Wiedergaben von Meisterwerken kosteten im Buchhandel ein Vielfaches der Vorzugsdrucke.

Gleich den Vorzugsdrucken wollten die „Meisterbilder" gute und ausreichend große (27:36 cm) Wiedergaben von echten Meisterwerken der Malerei in jedes Haus bringen. Infolge des außergewöhnlich billigen Preises (25 Pfg. je Blatt) waren die Meisterbilder „eine sozialpädagogische Tat ersten Ranges".

Als drittes Unternehmen schuf Avenarius die „Künstlermappen". Sie sollten das Bedeutendste der großen Meister, die berufen waren, wahrhaft mit und in dem Volke zu leben, sammeln und nach Art der Meisterbilder in Mappen vereinigen. Vorzugsdrucke, Meisterbilder und Künstlermappen, alle waren mit Texten versehen, die meist Avenarius selbst verfaßt hatte. Diese Begleitworte trugen viel zur Einfühlung in das Sehen künstlerischer Lebenswerte bei.

Als erste Künstlermappe erschien eine Böcklin-Mappe. Eine Reihe glücklicher Zufälle ermöglichte es Avenarius, von Böcklins Werken, deren Vervielfältigungsrechte sich in kapitalistischer Ausnützerhand befanden, wenigstens sechs Blatt zu einem äußerst niedrigen Preis weiten Kreisen zugänglich zu machen. Andere Mappen folgten, zunächst eine Schwind-, eine Dürer- und eine Richter-Mappe. Neben dem Altgut der bildenden Kunst fanden in diesen Mappen Uhde, Liebermann, Meunier, Samberger, Welti, Steinhausen u.v.a. eine kurze Zusammenfassung ihres Werkes und dessen Würdigung. Neben den Altmeistern ließ Avenarius aber auch die

neueste Kunst nicht außer acht. So gab er 1908 unter dem Titel „Eine neue Sprache?" eine Sammlung von Werken der völlig unbekannten Katharina Schäffner heraus, einer der ersten Expressionisten.

Neben die Bildveröffentlichungen traten die Notenunternehmungen des Kunstwarts. Sie brachten als erstes die „Bunte Bühne" für fröhliche Tonkunst, 1907 die „Hausmusik".

Jahr für Jahr zeitigte eine neue Mappe, neue Vorzugsdrucke oder neue Meisterbilder. Es würde zu weit führen, sie alle aufzuführen. Es mag die Angabe genügen, daß 1912 die Meisterbilder bis zu Blatt 210, die Vorzugsdrucke bis Blatt 67 vorgeschritten waren. In zehn Jahren hatte der Kunstwart 29 Künstlermappen ausgegeben, von denen die erste, die Böcklin-Mappe, am weitesten verbreitet war (100000 Auflage). Im ganzen wurden außerhalb der Zeitschrift rund 8000000 Einzelblätter verbreitet.

Durch die Bildunternehmungen wurde Avenarius zum Schöpfer einer völlig neuen Kulturerscheinung: der Hausbildereien. In der Wohnung eines jeden Gebildeten, sagt Avenarius, findet sich ein Bücherschrank mit mehr oder weniger wertvollen Büchern. Die Werke der bildenden Kunst dagegen werden vernachlässigt. Dem sollen die Bildveröffentlichungen des Kunstwarts entgegentreten. Die einzelnen Drucke und die Künstlermappen sind so billig, daß jedem die Anschaffung möglich ist. Der Hausbücherei soll die Hausbilderei zur Seite treten. Die Seelenkräfte, die in den Werken der bildenden Kunst unerweckt schlummern, sollen zu lebendiger Wirkung erstehen.

Um die Jahrhundertwende vollzieht sich eine Wandlung in Avenarius. Aus dem Kunstpolitiker wird ein Kulturpolitiker. Er erkennt, daß der Kunstwart allein nicht stark genug ist, den Kampf um Erneuerung der Innenkultur durchzuführen. So gründet er 1903 den Dürerbund, „um zu fördern eine gesunde, bodenwüchsige Kultur, deren Erscheinung wahr, klar und erfreulich ausdrücke, was ist, und eben durch ihre flitter- und schmucklose Wahrhaftigkeit beständig nachprüfen lasse, ob das, was ist, auch gut sei."[55] Dürerbund, Kunstwartstiftung und Kunstwart — das sind drei Mächte, die, in Avenarius' Hand vereinigt, mit allen Mitteln den Kampf aufnehmen gegen Drahtkultur und Stillosigkeit, gegen jegliche Unaufrichtigkeit und Unwahrhaftigkeit in Kunst und Leben. Zu diesem Zwecke macht der Dürerbund Eingaben an den Reichstag, an die Regierung, er unterhält Wanderredner, er richtet Glasbilderversendungen und Wanderausstellungen ein. Um den Vertrieb billiger und guter Bücher zu

fördern, richtet der Dürerbund einen wohlorganisierten Meßbudenbetrieb ein. Auf Jahrmärkten, Schützenfesten und dergleichen Veranstaltungen mehr schlug der Dürerbund seine Verkaufsstände auf, er wandte sich unmittelbar an das Volk und suchte durch den Wettbewerb an Ort und Stelle die Schund- und Schmutzschriften zu bekämpfen.

Die Zeitungskorrespondenz des Dürerbundes (DBK), 1903 gegründet, stellt gute Aufsätze über alle Fragen der Ausdruckskultur unentgeltlich zur Verfügung. 1912 wurde sie von rund 1000 Zeitungen benutzt. 1905 wurden die Flugschriften des Dürerbundes gegründet, die in sieben Jahren eine Verbreitung von 360000 Stücken fanden. Ihre Verfasser waren allgemein anerkannte Sachverständige. Zu ganz billigen Preisen drangen die Heftchen ins Volk, oft waren ihnen Abbildungen beigegeben.

Die Auflage der Schatzgräberhefte, die ihrem Namen entsprechend versunkenes und vergessenes Kulturgut in Wort und Bild sammeln und als wichtigstes Kampfmittel gegen den herrschenden seichten Unterhaltungsroman, gegen Schundschriften aller Art, dienen sollten, betrug 1912 rund 860000 Stück.

In zwei aufeinanderfolgenden Jahren erließ der Dürerbund je ein Preisausschreiben. Das erste galt dem Entwurf von künstlerischen Münzen und Briefmarken (1908), das andere suchte Beiträge zur sexuellen Aufklärung zu gewinnen (1909). Die Ergebnisse dieses zweiten Preisausschreibens wurden von Frau Else Avenarius zu einem Buche „Am Lebensquell" zusammengefaßt. Avenarius schrieb hierzu ein Vorwort, ohne die Beiträge mehr als flüchtig kennengelernt zu haben. Von den Bestrebungen des Dürerbundes kündete ein eigener Kalender „Der Gesundbrunnen", dessen Gesamtverbreitung 1911 etwa 500000 Stück betrug. Er führte die Arbeit, die das Büchlein „Heb mich auf" als Künder der Jugend von echten Freuden und Genüssen leistete, für die Erwachsenen fort.

Im Sommer 1907 gründete Friedrich Seßelberg den „Werdandibund". Er wollte „im Einvernehmen mit dem Dürerbund und den Heimatbünden das Deutsch-Eigentümliche und Kulturkräftige auf den Gebieten der Einzelkünste ins Bewußtsein rufen, die getrennten Einzelkünste zusammenschließen, rege Verbindung zwischen Werk und Kunst herstellen und auch engere Wechselbeziehungen zwischen Künstlern und Wissenschaftlern herstellen."[56] Irgendwelche Bedeutung hat der Werdandibund nie erlangt. Kurze Zeit nach der Gründung ist er auch wieder eingegangen. Er sei hier nur erwähnt, um die umfassende Arbeit des Kunstwarts und des Dürerbundes zu verdeutlichen.

Unmittelbar aus der Arbeit des Kunstwarts ging der „Bund Heimatschutz" hervor. Seine Gründung erfolgte 1903, nachdem die grundlegenden Aufsätze Paul Schultze-Naumburgs im Kunstwart erschienen waren. Paul Schultze-Naumburg hielt auch die Gründungsrede des neuen Bundes und wurde zum ersten Vorsitzenden gewählt.

1910 trat zu dem sieben Jahre älteren „Bund Heimatschutz" der vom Dürerbund mitgegründete „Bund Naturschutzpark". Durch grundlegende Einzelschriften suchte die neue Bewegung Heimatschutz dem Deutschen die Quellen seiner Kraft aufzuzeigen, ihn zu lehren, offenen Auges die Schönheiten seiner Heimat zu sehen, für ihre Erhaltung und Pflege sich einzusetzen und durch die Pflege der Heimat die Liebe zum Vaterland, zum Volksganzen, erwachsen und blühen zu lassen.[57] Als nach der Verwüstung des Weltkrieges dem Heimatschutz die neue, einzigartige Aufgabe erwuchs, an der überaus bedeutenden Erziehung des Volkes zu ungekünstelter, bodenständiger Bauart mitzuwirken, fand dieses Wollen Ausdruck in dem großen Werk „Grundlagen für das Bauen in Stadt und Land" von Georg Steinmetz. Der zweite Band geht besonders auf Ostpreußen ein, während der erste unter dem Titel „Körper und Raum" die großen ästhetischen Probleme und deren sinngemäße Anwendung auf das Leben selbst gibt. Heute ist die Heimatschutzbewegung über ganz Deutschland hin verbreitet. Der Staat schützt und fördert sie. Die Behörden pflegen den Heimatgedanken und sorgen für die Erhaltung der bodenständigen Werte. Seit 1918 ist die Heimatkunde in immer stärkerem Maße in die Schule gedrungen. Durch die Geschichte der Heimat, ihres geologischen Aufbaues, ihrer Bedeutung im Leben der Wirtschaft wie im Leben des Volkes überhaupt, soll im Kinde die Saat gepflanzt werden, die später einmal zu sicherer Frucht und festem Besitz reifen wird.

Alle Bestrebungen des Kunstwarts und der von ihm neugegründeten oder ihm angeschlossenen Unternehmungen fanden in Georg D. W. Callwey tatkräftige Unterstützung. Er war allen Veröffentlichungen ein stets opferwilliger Verleger. Ohne ihn hätte der Kunstwart, hätten der Dürerbund, die Heimatschutzbewegung niemals den Einfluß und die Wirkung gefunden, die sie schon nach wenigen Jahren erlangten. Bei Callwey in München erschienen auch Paul Schultze-Naumburgs „Kulturarbeiten", die 1912 in 67000 Stücken verbreitet waren. Zum Teil waren sie vorher im Kunstwart erschienen.

1912 waren im Dürerbund 335 Vereine zusammengeschlossen. Die ganze Bewegung erfaßte viele Hunderttausende. Eben weil der Dürerbund überparteilich und überkonfessionell war, fand er so viele Anhänger.

Die Leitung des Dürerbundes lag juristisch beim Vorstande, der aus zwei Personen bestand: dem Vorsitzenden und dem Schriftführer. Bis zu seinem Tode war Avenarius Vorsitzender des Dürerbundes. Sein Nachfolger wurde Prof. Paul Schumann, der Vater Wolfgang Schumanns. Nach dessen Tod wurde Prof. Karl Hanusch, Plauen i. V., mit der Leitung betraut. Schriftführer des Bundes war schon zu Avenarius' Zeiten Wolfgang Schumann. Die bedeutendsten und bekanntesten Männer des geistigen Deutschlands, Künstler und Gelehrte, Dichter, Schriftsteller und Politiker standen dem Vorsitzenden als ein mehr repräsentativer Gesamtvorstand zur Seite. Daneben bestand noch ein Arbeitsausschuß, der zu rascher Arbeit örtlich verbunden war. Schatzmeister und Geschäftsführer war Callwey, der auch alle Veröffentlichungen des Dürerbundes verlegte. Jahrelang verwaltete Callwey sein Amt selbstlos und tatkräftig. Erst nach dem Tode von Avenarius, als sich „seine Absichten und Überzeugungen weigerten, einem veränderten Kurse zu folgen", trat er von seinem Amte zurück.[58]

1927 trennte sich der Dürerbund vom Kunstwart und seinem Verleger. Der Sieben-Stäbe-Verlag in Berlin übernahm die Dürerbundflugschriften, den „Literarischen Ratgeber" und den „Jahresbericht", sowie den Gesundbrunnenkalender. Wolfgang Schumann übernahm das Amt eines Geschäftsführers. Die seitherige Arbeit des Dürerbundes ist geringfügig und ohne nennenswerte Bedeutung.

Bis 1931 erschien der „Gesundbrunnen", dann ging auch dieser beliebte und weitverbreitete Kalender ein, teils infolge der ungünstigen wirtschaftlichen Lage, teils, weil sich die Bezieher des Jahrbuches nicht der politischen Einstellung Wolfgang Schumanns anpassen konnten.

Der „Literarische Jahresbericht" wurde 1931 an den Verlag Beltz, Langensalza, verkauft. Hier erschien er noch zweimal, um dann endgültig aus dem Buchhandel zu verschwinden.

Als im Sommer 1933 der Sieben-Stäbe-Verlag an den Verlag „Deutsches Leben" überging, hatte er nur noch einen Teil der Dürerbundflugschriften in Vertrieb. Der neue Verlag übernahm die Restbestände und führte sie weiter — Neues erscheint aber nicht, auch besteht, wie der Verlag mitteilt, nicht die Absicht, eine der alten Dürerbundflugschriften neu aufzulegen.

Schon der erste Jahrgang des Kunstwarts hatte sich die Aufgabe gestellt, in der zweiten Hälfte des Weihnachtsquartals unter der Spalte „Aus der Bücherei", die zum regelmäßigen Besitz eines jeden Kunstwartheftes gehörte, „hauptsächlich Bücher, Kunstblätter usw. anzuzeigen, die sich in besonderem Maße zu Festgeschenken eignen, sofern sie nicht schon anderswo im Kunstwart Erwähnung fanden."[59] Diesen Gedanken einer guten Bücherliste zu Geschenkzwecken baut das erste Dezemberheft 1897 weiter aus. Es bringt eine ausführliche Weihnachtsliste, die, unbeeinflußt von geschäftlichen Rücksichten, nur das Gute und Wertvolle empfahl. In ihr haben wir die Keimzelle zu den späteren „Literarischen Ratgebern". Der 12. Jahrgang bringt einen ausgedehnteren Weihnachtskatalog. Noch sechsmal erscheint der „Literarische Ratgeber", der nicht nur „die ästhetischen, sondern alle wichtigeren Gebiete der Literatur umfaßt, soweit sie nicht allein für den Fachmann, sondern für den Gebildeten überhaupt von Nutzen sind."[60] 1909 erscheint zum ersten Male der „Literarische Ratgeber" als selbständiges Buch. In 26 Abteilungen wird eine Übersicht über das ganze wissenschaftliche und schöngeistige Schrifttum geboten. Die Fülle des behandelten Stoffes zwingt zu einer Teilung. Im nächsten Jahre erscheint außer dem „Literarischen Ratgeber" der „Literarische Jahresbericht", der ausschließlich den Neuheiten des Jahres gewidmet ist.[61] Sachlich und unbeirrt verfolgt der Ratgeber seine Ziele. Die Weihnachtsgabenlisten anderer Herausgeber waren größtenteils bestimmt von geschäftlichen Rücksichten. Nicht scharf genug kann der Kunstwart dieses Vorgehen brandmarken. Ein Fall für viele: Als der Verleger von „Nord und Süd" Detlev von Liliencron zur Herausgabe eines Weihnachtskataloges gewonnen hat, die Aufnahme von Büchern aber von einer Anzeige im Werbeteil abhängig macht, stellt Avenarius diesen unehrlichen Handel im Kunstwart an den Pranger. Liliencron kann nicht anders, er muß als Herausgeber zurücktreten. Da heißt es in jener erschütternden Verlustaufstellung vom 18. Juni 1908 (an Gustav Falke): „Ich verlor im Mai d. J. 1000 Mark für den Katalog von ‚Nord und Süd' (Schottländer), weil Avenarius dagegen war."[62] Doch in solchen Fällen unehrlicher literarischer Machenschaften kannte Avenarius keine Rücksichten, obwohl er in diesem Einzelfall von den bedrängten Geldverhältnissen Liliencrons wußte. Ohne Ansehen des Standes, der Konfession verfocht Avenarius seine als richtig erkannte Meinung und ruhte nicht, bis er sein Ziel auch vollkommen erreicht hatte.

Im gleichen Jahre, da der Dürerbund gegründet wurde (1903), erschien ein Kunstwartbuch, das weiteste Verbreitung und tiefste Wirkung fand. Das „Hausbuch deutscher Lyrik" ordnete die edelste deutsche Lyrik in neuartiger Weise nach dem Gehalt. Auf diese Neuanordnung, vor allem aber auf die feinsinnige Auswahl, die Avenarius getroffen hatte, ist der große Erfolg des Hausbuches zurückzuführen. Zum Teil beruhte er auch auf der sehr anziehenden Illustration durch Fritz Philipp Schmidt. Es wurde in der Tat erreicht, was Avenarius erstrebte: die beste deutsche Lyrik war die unmittelbare Begleiterin im menschlichen Dasein. Das wurde überzeugend bewiesen durch die starke Nachfrage, die sich im Weltkrieg nach dem „Hausbuch" erhob. — Ähnliche Sammlungen folgten, so 1907 das „Balladenbuch", 1909 „Das fröhliche Buch". Alle drei Sammlungen fanden weiteste Verbreitung. Heute lebt das „Hausbuch" schon in 290000, das „Balladenbuch" in 182000 und „Das fröhliche Buch" in 176000 Stücken.

Neben diesen Sammlungen von Avenarius gab der Kunstwart einen sechsbändigen Volks-Mörike heraus, dessen Ausgabe Karl Fischer besorgt hatte (1906). Erst diese Ausgabe erweckte dem lange verkannten Dichter die Freunde und die Anerkennung, die er zu seinen Lebzeiten niemals gewonnen hatte. Uraltes Volksgut ließ Artur Bonus erstehen in seinem Isländerbuch (3 Bände) und in seiner Sammlung von Rätseln (2 Bände).

Als Avenarius von der Leitung des Kunstwarts zurücktrat, übernahm Wolfgang Schumann die Herausgabe. Gemeinsam mit Avenarius und dem Verleger Callwey suchte er die Reihe der Kunstwartunternehmungen fortzuführen. Er faßte den Plan zu einer literarischen Sammlung in der Art der Insel-Bücherei, der Kunstwart-Bücherei. Sie war ursprünglich auf 500 Bände berechnet und sollte vier Gebiete umfassen: Weltliteratur, Klassiker, lebende Deutsche und allgemeinverständliche Wissenschaft. Von 1923—1928 erschienen 50 Bände, die sich gleichmäßig auf alle vier Gebiete verteilten.[63] Die einzelnen Bändchen waren nach Auswahl, Ausstattung und Preis gleich mustergültig. Eine zeitgenössische Zeitschrift nannte sie „eine unerhörte Bereicherung des deutschen Büchermarktes". Nach Wolfgang Schumanns Rücktritt von der Herausgabe des Kunstwarts geriet das Unternehmen immer mehr ins Stocken. Die Ungunst der Zeit tat ein übriges, so daß die Bändchen heute nur noch schwer zu erhalten sind. Es wäre ein dankenswertes Unterfangen des Verlages, die Sammlung fortzusetzen und die Bände wieder in den Buchhandel zu bringen.

Die Reihe der avenarianischen Gedichtsammlungen und Kunstwartbücher wurde ergänzt und fortgeführt durch ein Hausbuch niederdeutscher Lyrik und ein niederdeutsches Balladenbuch. Dr. Hermann Rinn, der heutige Leiter des Kunstwarts (bzw. der „Deutschen Zeitschrift"), gab zusammen mit Paul Alverdes das „Deutsche Anekdotenbuch", eine Sammlung von 150 Kurzgeschichten aus vier Jahrhunderten deutscher Literatur, heraus. Dem Anekdotenbuch folgte ein „Deutsches Vortragsbuch", das der Münchener Lektor für Vortragskunst, Fritz Gerathewohl, zusammengestellt und mit Noten, Anmerkungen und Anweisungen zum Vortrag versehen hatte. Die letzte Buchgabe des Kunstwarts endlich ist „Das deutsche Wanderbuch", eine Anthologie deutscher Wanderfahrten aus den letzten 150 Jahren, von Josef Hofmiller.

Das „Hausbuch deutscher Lyrik" wurde ebenso wie das „Balladenbuch" und „Das fröhliche Buch" in den letzten Auflagen, die Hans Böhm besorgte, stark verändert und zum größten Teil neu bebildert.

Blicken wir zurück auf die lange Reihe der Kunstwartunternehmungen und das Wirken der ihm angeschlossenen Verbände, erhebt sich die Frage nach Sinn und Absicht solcher Massenverbreitung von Kunstwerken.

Als nach dem siegreichen Kriege von 1870/71 von allen Türmen die schwarz-weiß-roten Fahnen wehten, glaubte gar mancher, die Zeit des Glückes und des Friedens sei von nie endender Dauer. Die Meinung, daß Deutschland mit diesem Siege auch die Höhe der deutschen Kultur erreicht habe, war weitverbreitet. Nur wenige erkannten die Gefahren des Sieges. Schon 1873 schrieb Nietzsche in seiner ersten „Unzeitgemäßen Betrachtung": „Die öffentliche Meinung in Deutschland scheint es fast zu verbieten, von den schlimmen und gefährlichen Folgen des Krieges, zumal eines siegreich beendeten Krieges zu reden: um so williger aber werden die Schriftsteller angehört, welche keine wichtigere Meinung als jene öffentliche kennen, und deshalb wetteifernd beflissen sind, den Krieg zu preisen und den mächtigen Phänomenen seiner Einwirkung auf Sittlichkeit, Kultur und Kunst jubilierend nachzugehen. Trotzdem sei es gesagt: ein großer Sieg ist eine große Gefahr. Die menschliche Natur erträgt ihn schwerer als eine Niederlage; ja es scheint selbst leichter zu sein, einen solchen Sieg zu erringen, als ihn so zu ertragen, daß daraus keine schwere Niederlage entsteht. Von allen schlimmen Folgen aber, die der letzte mit Frankreich geführte Krieg hinter sich drein zieht, ist vielleicht der schlimmste ein weitverbreiteter, ja allgemeiner Irrtum: der Irrtum der öffentlichen Meinung und aller öffentlich

Meinenden, daß auch die deutsche Kultur in jenem Kampfe gesiegt habe."[64]

Mit dieser Meinung stand Nietzsche nicht allein. Gleich ihm kämpften Paul de Lagarde und später J. A. Langbehn gegen die drohende Kulturbarbarei. Man glaubte sie zu verhindern durch eine Umorganisation der deutschen Bildung, durch das Besinnen auf die Lebenswerte der deutschen Kultur, vor allem durch eine stärkere Berücksichtigung der Kunst, besonders der bodenständigen deutschen Kunst. So kommt es, daß der Gedanke der Kunsterziehung um die Jahrhundertwende weiteste Verbreitung findet.

Johannes Richter hat mir die Darstellung der geschichtlichen Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens vorweggenommen. Ließen sich im einzelnen auch Ausstellungen und Einwände erheben, kann ich mich doch im Rahmen meiner Arbeit auf eine Hervorhebung der wesentlichen Grundlagen beschränken.[65]

John Ruskin, der englische Kunstschriftsteller, war der Erste, der die überragende Bedeutung der Kunst für das Leben, ihren innigen Zusammenhang und ihre wechselseitigen Beziehungen erkannte. In seinen Büchern verband er eine tiefdringende gedankliche Erkenntnis mit einer einfühlungsstarken künstlerischen Darstellung. All die Gedanken und all die Schlagworte (Die Kunst dem Volke — Kind und Kunst — Kunst in der Schule — Kunst im Hause usw.), die der Morgen des neuen Jahrhunderts zu blühendem Leben und weitestreichender Wirkung erweckte, waren keimhaft schon in seinen Werken vorhanden. Und aus der steten Beschäftigung mit der Kunst und ihrem Wesen erwuchs ihm der übersteigerte Gedanke, daß zwischen künstlerischem Empfindungsvermögen und sittlicher Vollkommenheit ein unmittelbares, festes Verhältnis bestünde. Seinem Wirken ist der Aufschwung, den das englische Kunstgewerbe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm, zuzuschreiben. Die Weltausstellungen in London und Paris brachten die führende Stellung des englischen Kunstgewerbes ebenso überzeugend zum Ausdruck, wie die beschämende Rückständigkeit und Unkultur des deutschen Kunstgewerbes.

Drei Männer waren es vor allem in Deutschland, die, von den gleichen Gedanken und dem gleichen Streben wie Ruskin beseelt, durchgreifende Änderungen und Besserungen schufen: Alfred Lichtwark, Konrad Lange und Ferdinand Avenarius. Ein Jahr vor der Gründung des Kunstwarts wurde Lichtwark Leiter der Kunsthalle in Hamburg. Er machte es sich zur besonderen Aufgabe, das künstlerische Verständnis und das künstlerische

Gewissen der Lehrer zu schärfen. Denn sie waren berufen, die neue heranwachsende Generation aus den Fesseln der Unkunst und Drahtkultur zu befreien. Freudig begrüßte er den auf seine Anregung hin entstandenen Dilettantismus in der Kunst, der sich in zahlreichen Vereinen zu gemeinsamem Wirken zusammenschloß.

In gleichen Bahnen wandelte Konrad Lange. Sein Buch „Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend", 1893, war für das Scheinleben und -wesen der bildenden Kunst die Kampfansage, die Heinrich Wolgast drei Jahre später für das engere Gebiet der Jugendliteratur wiederholte. („Das Elend unserer Jugendliteratur", 1896.)

Daß der kunsterzieherische Gedanke dem innersten Sehnen der Zeit entsprach, erhellt der — rein äußerlich gesehen — ungeheure Erfolg, den Julius A. Langbehns „Rembrandt als Erzieher" errang. 1890 erschienen, erlebte das Buch in den ersten vier Jahren allein 43 Auflagen.[66] Bei der fast allgemeinen Kenntnis des Buches und der erhöhten Aufmerksamkeit, die Langbehn gerade in unseren Tagen findet, erübrigt sich die Darlegung seiner Anschauungen über Künstler und Kunstwerk. In vielen wesentlichen Punkten stimmte Langbehn, dessen Name allerdings erst später bekannt wurde, mit dem Kunstwart überein. Der Zerrissenheit der Zeit gegenüber erscheint Rembrandt, „das Prototyp des deutschen Künstlers", als der einzige Retter. „Jetzt, da die Deutschen in ihrer Bildung an dem Spezialisten- und Schablonentum kranken, kann nur der ausgesprochenste Universalist und Individualist: Rembrandt ihnen helfen. Er kann sie zu sich selbst zurückführen."[67]

Die innere Verbundenheit zwischen den Gedanken des Kunstwarts und Langbehns „Rembrandt als Erzieher" erfordert ein näheres Eingehen.

Gleich nach dem Erscheinen des Buches lenkt der Kunstwart die Aufmerksamkeit seiner Leser im 9. Heft des dritten Jahrganges darauf hin. „Das ist ein so merkwürdiges Buch, daß wir uns auch eingehender damit beschäftigen müssen, als es an dieser Stelle möglich ist."[68] Ein Teilabdruck aus dem Auskunftsblatt soll zeigen, wie nahe verwandt die Gedanken des Rembrandtdeutschen mit dem Wollen des Kunstwarts sind.

Zwei Hefte später behandelt der Leitaufsatz unter dem Titel „Künstlerische Persönlichkeit" ausführlicher die Gedanken Langbehns. Die entscheidende Bedeutung der Individualität des Künstlers für jedes Schaffen wird betont. Müßig ist der Streit, ob Rembrandt Idealist oder Realist gewesen ist. „Idealismus und Realismus in Rembrandt vereint, sind

keine unversöhnlichen Gegensätze; gefordert wird nur, daß die künstlerische Individualität kraftvoll genug geartet sei, um in der einen oder andern Art der Idee eine der Individualität des Künstlers voll entsprechende Form geben zu können."[69] Nachdrücklich weist der Kunstwart darauf hin, daß der Geist Rembrandts berufen sei, der kommenden deutschen Kunst den Weg zu erleuchten. Neue, unbetretene Wege müssen eingeschlagen werden, wenn die neue Kunst ihres hohen Berufes würdig sein will. „Wir sind lange genug in der Fremde betteln gegangen, haben französische Kunst in Deutschland heimisch zu machen gesucht und dadurch viel Zeit verloren, die wir verwenden konnten, um auf deutschem Boden deutsch wirken zu können. Die nachdrückliche Art, wie in ‚Rembrandt als Erzieher' dem echten Vaterlandsgefühl in der Kunst das Wort geredet wird, ist packend und der größte von vielen Vorzügen des Buches."[70]

Der Kunstwart beschließt seine Gedanken über das Buch des unbekannten Verfassers mit der Mahnung, gerade heute, wo der deutschen Kunst eine große Aufgabe gestellt sei: das Kaiser-Wilhelm-Denkmal zu schaffen, in Rembrandts Geist an diese Aufgabe heranzugehen. Nicht überhastete Ausführung sei die Forderung des Tages, sondern ruhiges Reifenlassen der schlummernden Kräfte. „Daß der rechte Mann kommen wird, kann niemandem zweifelhaft sein, der fühlt, daß wir in Deutschland am Anfang eines Zeitabschnittes höheren Geisteslebens stehen."[71]

Für den Kunstwart aber ist damit die Auseinandersetzung über „Rembrandt als Erzieher" noch nicht beendet. Schon das folgende Heft bringt einen weiteren Aufsatz — „Vom Zeitalter deutscher Kunst" —, der die Hauptgedanken noch einmal zusammenfaßt. Wichtig ist vor allem der Abschnitt des Aufsatzes, der den Zusammenhang von „Rembrandt als Erzieher" und dem Kunstwart, wie auch der Zeit aufzeigt. Fünf Wochen sind seit seinem Erscheinen vergangen. Das bei einem Werke dieser Art ganz ungewöhnliche Aufsehen ist von symptomatischer Bedeutung für die ganze Zeit. „Rembrandt als Erzieher", so schreibt Avenarius[72], „bietet seinen Lesern in der Hauptsache gar nicht viele Gedanken von unerhörter Neuheit. Nicht nur bei Nietzsche oder auch bei Paul de Lagarde, nein, zwischen den Werken vieler zeitgenössischer Kritiker (das Wort Kritiker im hohen Sinne genommen) finden sich zahlreiche Gedanken des Werkes schon vorgedacht, und der Kunstwart selbst dürfte mit gutem Gewissen auf seine Aufsätze ‚Bildung', ‚Unser literarisches Publikum', ‚Religiöse Kunst', ‚Berliner Literatur oder deutsche Literatur', ‚Dichter und Pharisäer'

und noch manche andere zum Beweise dafür hinzeigen, wie nahe gerade seinem Streben die Richtung liegt, in der sich der Ungenannte bewegt.[73] Die Hauptbedeutung dieses Buches liegt darin, daß der Verfasser das so überaus Mannigfaltige, das er vorbringt, in seiner Seele zusammengefaßt hat zu einer einheitlichen Weltanschauung, die, so jung wie sie ist, sofort als typisch für die Weltanschauung von Hunderten und Tausenden unter uns Deutschen dasteht. In diesem Sinne ist ‚Rembrandt als Erzieher' recht eigentlich ein ‚erlösendes Wort'."[74]

Im folgenden gibt der Kunstwart eine gedrängte Übersicht über die wesentlichen Gedanken des Rembrandtdeutschen und kommt zu dem Schluß, daß nach einigen Jahren, wenn Zustimmung und Widerspruch sich beruhigt haben, man das Gesamturteil des Kunstwarts unterschreiben wird: „‚Rembrandt als Erzieher' hat nicht nur anregend gewirkt, wie auf so allgemeinem Gebiete vielleicht seit Jahrzehnten kein zweites Buch, sondern auch klärend."[75]

Und als schon nach kurzer Zeit „Rembrandt als Erzieher" in der Tat ein Modebuch geworden ist und die öffentliche Meinung, wie es der Kunstwart vorausgesagt hatte, nur noch die Schattenseiten des Buches sieht, faßt der Kunstwart die Tatsache, daß ein Buch, das die ganze Welt unter dem Gesichtswinkel des Künstlers betrachtet, in Deutschland Mode werden konnte, als das Symptom einer Entwicklung des deutschen Volksgeistes auf, die ihm ungleich bedeutsamer erscheint, als „das immerhin sehr geistvolle Buch an sich."[76]

Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Frage, inwieweit „Rembrandt als Erzieher" auf die weitere Ausgestaltung des Kunstwarts eingewirkt hat. Daß eine Beeinflussung stattgefunden hat, ist unzweifelhaft. Es ist aber unmöglich und gehört auch nicht zur Aufgabe dieser Arbeit, den Einfluß Langbehns im einzelnen aufzuzeigen. Wo eine solche Wirkung augenscheinlich ist, wird an geeigneter Stelle darauf verwiesen. Man darf aber nicht vergessen, daß Langbehns ideales Wollen auf eine Erneuerung der gesamten deutschen Kultur, auf ein Vordringen zu den letzten Quellen deutschen Volkstums gerichtet war. Avenarius dagegen verfocht eine mehr praktische, wirklichkeitsgebundenere Kulturpolitik. Ferdinand Avenarius hat übrigens den legendenumwobenen Verfasser von „Rembrandt als Erzieher" persönlich gekannt. Sieben Jahre lang, von 1885—1892, hat Langbehn in Dresden gewohnt. Momme Nissen, der vertrauteste Freund und Biograph des Rembrandtdeutschen, berichtet darüber: „Um die Zeit,

als Ferdinand Avenarius den Kunstwart gründete, hat er häufiger mit diesem Kunstpädagogen verkehrt, wobei neben der Übereinstimmung auch der Gegensatz beider in deutschen Erziehungsfragen zutage trat. Bei ihrer Unterhaltung über die im stillen wirkenden Kräfte der deutschen Malerei machte er ihn schon damals auf den Frankfurter Boehle aufmerksam."[77]

Nach der Fertigstellung seines Buches dachte Langbehn eine Zeitlang an einen Abdruck im Kunstwart. Diesen Gedanken aber ließ er, wie Momme Nissen schreibt, „aus Unabhängigkeitssinn" wieder fallen. Auf das günstige Urteil des Kunstwarts wurde schon verwiesen. Auch für die Folgezeit blieb Langbehn in Verbindung mit dem Kunstwart. Es ist für beide Teile bezeichnend, daß der Kunstwart 1904 einen groß angelegten, gemeinsam mit Momme Nissen verfaßten Aufsatz Langbehns über „Dürer als Führer" brachte. „Hier ward der Nürnberger Großmeister hingemeißelt — als Mann, als Bürger, als König, als Märtyrer. Hier ward aufgezeigt, wie sich der reichgegliederte Bau seiner Kunst auf dem Untergrund seiner menschlichen Vorzüge erhebt. Hier wurde das Edelgeformte und Ewige in einem Heros der Kunstgeschichte als fester Kompaß gegenüber den sich widerstreitenden Kunstströmungen vornehmlich den Malern vor Augen gestellt."[78] Das Jahr 1905 brachte eine zweite umfangreiche Abhandlung. „Die mittlere Linie" stellte die Frage: Wie gelangt die Malerei heute zu einer Entwicklung großen Stils? Avenarius nannte den Aufsatz ein „Pronunziamiento des Kunstwarts".[79] Beide Aufsätze waren von großer Bedeutung für das damalige Kunstleben. Wenn auch die Aufsätze Momme Nissens Namen trugen — die Seele des Ganzen war Julius Langbehn, der Rembrandtdeutsche.

Die sichtbarste und unmittelbarste Wirkung auf dem Gebiete der Kunsterziehung hatte aber Ferdinand Avenarius. Konnten die anderen Wegbereiter nur durch die Macht ihrer Rede und durch die einmalige Wirkung eines Buches ihre Gedanken verbreiten, stand Avenarius ein publizistisches Organ zur Verfügung, das alle fünfzehn Tage von neuem hinauszog, den Boden zur Aufnahme der Saat seiner Gedanken zu bereiten, sie zu hegen und zu hüten, auf daß sie erwachse zu reichlicher Frucht. Durch die Erziehung zur Kunst erstrebte Avenarius vor allem Vertiefung des Einzelmenschen, darüber hinaus eine Einigung, ein Sichfinden des ganzen Volkes im gleichen Gedanken und letzthin eine Einigung der Menschheit.

Wir haben gesehen, mit welchen Mitteln Avenarius dieses Ziel zu erreichen suchte. Es fragt sich nur, ob eine künstlerische Erziehung des Volkes

in seiner Gesamtheit möglich ist. Avenarius und seine Mitkämpfer bejahen das selbstverständlich. „Durch lange systematische Arbeit halten wir es für erreichbar, daß die große Mehrheit ein natürliches ästhetisches Verhalten zu ihrer Umgebung wieder gewinnt."[80] Man stand eben noch ganz auf dem Boden des Materialismus. Die Lehre von der Vererbung, von der entscheidenden Bedeutung der Umwelt und der Erziehung war noch unerschüttert und der feste Glaube der Generationen von 1850—1900. Büchner und Vogt, Darwin und Haeckel waren die beherrschenden Götter des geistigen Lebens der Zeit.

Einem späteren Geschlecht blieb die Erkenntnis vorbehalten, daß die beste Erziehung, die feinsinnigste Umgebung niemals ein künstlerisches Verständnis erwecken kann, liegt nicht die Anlage keimhaft in der Seele beschlossen.

Den gleichen Gedanken äußerte Richard Dehmel einmal zu Gustav Wyneken: „Ich halte jede systematische Anleitung zum Kunstverständnis nur für ein Mittel, die dilettantische Klugschwätzerei, die sich allenthalben bei uns breitmacht, noch naseweiser zu machen. Die Liebe zur Kunst ist eine Gemütsfähigkeit, die Jeder ganz selbständig in sich ausbilden muß, wenn sie nicht zu affektierter Anempfindung oder (in späterem Stadium) blasierter Neugier ausarten soll."[81] Das allzu harte Urteil Dehmels, das vielleicht ein wenig von persönlicher Abneigung gegenüber Avenarius und seinem Kunstwart beeinflußt war, wird gemildert durch die unleugbare Tatsache, daß es Avenarius gelungen ist, weiten Kreisen die Augen für die Schönheiten, die Lebenswerte eines Kunstwerkes zu öffnen.

Allerdings lagen in der bewußten Erziehung zur Kunst, in den immer wiederholten Hinweisen „Das ist schön!" große Gefahren. Stifter sagt im „Nachsommer": „Jemanden sagen, daß etwas schön sei, . . . heißt nicht immer, jemanden den Besitz der Schönheit geben. Er kann in vielen Fällen bloß glauben. Gewiß aber verkümmert man dadurch demjenigen das Besitzen des Schönen, der ohnehin aus eigenem Antrieb darauf gekommen wäre."[82] Avenarius aber hatte eben die Erziehung zum Selberdenken, zum Selberverstehen zu seiner obersten Aufgabe gemacht. Darin stimmte Avenarius ganz mit Langbehn überein, der das naive deutsche Publikum, das nach seiner Meinung sich auf allen Gebieten willig von Spezialisten führen ließ, zum Selbsturteilen zurückführen wollte. Vor allem in allen Fragen der Kunst. „Es gibt auch ein Laienpriestertum der Kunst, und eine gesunde Entwicklung der letzteren ist ohne diesen Faktor undenkbar. Wer auf eigenes Urteil verzichtet, der gibt seine geistige Freiheit weg."[83]

Als in Dresden 1901 der erste Kunsterziehungstag die getrennt Kämpfenden und die verschiedensten Richtungen zu einer wirksamen Einheit verbinden sollte, zeigten sich bald zwei widerstreitende Richtungen unter den versammelten Kunsterziehern. Die einen erstrebten eine Erziehung zur Kunst, zur reinen künstlerischen Genußfähigkeit, die andern verfochten eine Erziehung durch die Kunst und dadurch eine Lösung der im einzelnen gebundenen schöpferischen Kräfte. Aus diesen Gründen redete man in vielen Punkten aneinander vorbei, und es bedurfte noch zweier weiterer Kunsterziehungstage, um die Anschauungen völlig zu klären.

Je länger Avenarius an der Spitze des Kunstwarts und der von ihm ins Leben gerufenen Unternehmungen stand, desto mehr erkannte er, daß die Kunst nichts anderes als die sinnfällige Gestaltung des Lebens selbst sei. Dem herrschenden Spezialistentum hatte er den Kampf angesagt: nun reifte in ihm die Erkenntnis, daß der Kunstwart selbst ungewollt und unbewußt durch die ausschließliche Betrachtung der Schönen Künste das Spezialistentum wohl auf eine breitere Ebene gestellt, aber doch nicht ganz beseitigt hatte. So kam er zu dem Gedanken der ästhetischen Kultur.

Ästhetische Kultur — der Gedanke umschließt nicht das Kunstwerk in erster Linie. Er fordert, daß einmal alle menschlichen Dinge in ihrer reinen Tatsächlichkeit gezeigt werden, zum anderen, daß man erkenne, aus ihrer Erscheinung zu fühlen, wie sie sind. Das ist Avenarius die eigentliche „deutsche Vertiefung der ästhetischen Kultur", dieses Drängen durch den Schein aufs Sein, und das ist's, was sie aufs engste mit der sittlichen, mit der Willenskultur verschwistert. „Ernsthafte ästhetische Kultur ist eine Form sittlicher Kultur."[84] Die Erziehung zur ästhetischen Kultur ist vollendet, wenn die Menschen, wie die Naturvölker, rückhaltlos einen Eindruck mit ihrem ganzen Ich beantworten. Nicht im entferntesten gedachte Avenarius, durch die ästhetische Erziehung ein ganzes Volk von Künstlern und Kunstkennern heranzubilden. Was er erstrebte, war eine Kultur des Auges und des Ohres, damit der einzelne fähig sei, die Welt unmittelbar in sich aufzunehmen, eine stetige Übung der Phantasie, damit sie fähig werde, das, was Künstler und Denker vorgedacht und vorgestaltet haben, in freier Tätigkeit nachgestalten zu können. Der Blick für das Wesentliche muß geschärft werden. Erst dann vermag man den seelischen Gehalt und die eigentlichen Lebenswerte eines Kunstwerkes zu erkennen, auszuschöpfen und in eigensten inneren Besitz zu verwandeln.

Aber der Gedanke der ästhetischen Kultur war für Avenarius nur ein Schritt auf dem Wege, der sich immer klarer und zielgerechter seinem schauenden Auge darbot. Immer mehr erkannte er, daß die ästhetische Kultur letztlich nur eine Ausdrucksform des menschlichen Willens sei. Er aber erstrebte eine Erfassung des ganzen Lebens nach Wesen und Form, nach Gehalt und Gestalt. Die Vielzahl der Ausdrucksformen auf allen Lebensgebieten in ihrer Echtheit und reinen Ursprünglichkeit zu erkennen und diese Erkenntnis zum immer wahrhaftigeren Gestalten des inneren Lebens zu nützen, das war Avenarius' eigentliche Aufgabe und innerstes Sehnen. Vom 20. Jahrgang ab tritt dieses Streben immer deutlicher — nicht nur im Untertitel — in Erscheinung. Bis dahin hatte der Kunstwart alles im wesentlichen unter dem Gesichtswinkel der Kunst gesehen, nun erweitert sich das Blickfeld: von dem Gedanken der Ausdruckskultur her sucht der Kunstwart das Leben zu fassen. Aus dem Kunstwart wird der Kulturwart. (Die Bezeichnung erscheint im Titel erst 1912, 26. Jg. Heft 1.)

Politik und Soziologie, Frauenfrage und Lebensreform, Erziehung und Unterricht — kurz, alle Ausdrucksformen menschlicher Kultur bilden den Stoff des Kunstwarts. Und dieser neue Weg, den der Kunstwart erst tastend, dann aber immer sicherer beschritt, kommt wiederum im Untertitel zur Geltung. Jetzt heißt es: „Halbmonatsschau für Ausdruckskultur auf allen Lebensgebieten." Drei Einzelabschnitte umschließt ein Heft zu einem einheitlichen Ganzen. Den Anfang bilden zwei bis drei größere Aufsätze, es folgen die „Losen Blätter", die nicht selten einen literarischen (Jubiläums-) Aufsatz beleben und vertiefen. Den Beschluß bildet die „Rundschau". Aus der Aufzählung der einzelnen Gebiete erhellt am besten, wie umfassend der Stoff des Kunstwarts geordnet ist. Die einzelnen Überschriften lauten:

Allgemeines
Vom religiösen Leben
Von der Sprache
Literatur
Theater
Musik
Bildende Kunst
Angewandte Kunst
Naturschutz
Heimatpflege
Handel und Gewerbe
Gesellschaft
Vom Recht
Zu den Tagesereignissen
Vom Ausland
Heer und Flotte
Mann und Weib
Körperpflege
Bildung und Schule
Unter uns
Lebende Worte

Alle Erscheinungen des Lebens in seiner Gesamtheit, mochte der Schwerpunkt auf sozialem, politischem, künstlerischem, kirchlichem oder wirtschaftlichem Gebiet liegen, wurden untersucht auf ihre frei gewachsene Ursprünglichkeit. Zwei Reihen von Aufgaben erwuchsen dem Kunstwart aus der Arbeit der Ausdruckskultur: „Das Aufdecken von Verschleierungen, wo selbstische Interessen sachlich geformte Reformen hinderten, und der Versuch, den nach Veredlung unserer Zustände auf allzu getrennten Wegen Strebenden die Möglichkeit des Sichfindens und Verbindens zu erleichtern."[85]

Das war die letzte, aber entscheidende und tiefstgreifende Umgestaltung, die der Kunstwart erfuhr. Aus dem Wegbereiter und Förderer der Künste war Avenarius zum Wecker und Schöpfer einer neuen Kultur geworden. Die Kunst stand am Anfang seiner Entwicklung, Abschluß und Ziel aber war der Mensch.

Viele begeisterte Freunde folgten in willigem Eifer den neuen Bahnen, die der Kunstwart als erster betrat. Aber auch an Einwänden und warnenden Stimmen fehlte es nicht. Auch aus Kreisen der Wissenschaft. Eigenartig berühren die Bedenken, die Ernst Meumann, der Schüler Wundts und Hauptförderer der experimentellen Psychologie, glaubte vorbringen zu müssen. Er ist der Meinung, daß eine praktisch-ästhetische Kulturarbeit nur auf dem Boden wissenschaftlich begründeter Anschauungen entstehen kann. „Allgemeinheiten, wie der Begriff einer Ausdruckskultur und die löbliche Absicht, alles falsche Scheinwesen in der Kunst zu bekämpfen, genügen dazu in keiner Weise. Im anderen Falle läuft man Gefahr, in Engherzigkeit und Intoleranz zu verfallen oder erst nach jahrzehntelanger Arbeit auf einem mehr instinktiven Wege zur Erkenntnis zu gelangen, die der Wissenschaft seit langem geläufig ist."[86] War es so, wie Meumann annimmt, und war ein so bewußt unwissenschaftlicher Mensch wie Avenarius aus eigener Erkenntnis zum Gedanken einer ästhetisch-praktischen Kulturarbeit gelangt, warum war Meumann denn nicht schon „seit langem" für seine Gedanken eingetreten? Der Gedanke der Ausdruckskultur ist die ureigenste Schöpfung von Avenarius. Ob er richtig und wirkungsvoll war, ob er dem Sehnen der Zeit entsprach, das vermag erst die heutige rückschauende Betrachtung zu erweisen.

Die Verlagerung des Grundtones von der ästhetischen Kultur auf die Ausdruckskultur raubte dem Kunstwart viele der alten Bezieher. Sie hatten sich lediglich für Fragen der Kunst interessiert, die neue Problem-

stellung mit all dem „Unerfreulichen", das sie mit sich brachte, behagte ihnen nicht. Abbestellungen und Protestschreiben brachte jeder neue Tag. Aber die Zahl der neu hinzutretenden Bezieher war noch größer. Der Verlust glich sich aus, ja wandelte sich sogar noch in einen Erfolg.

Bis 1907 war der Kunstwart eine geschlossene Einheit gewesen. Der Kreis seiner Betrachtungen war eng und fest umgrenzt. Von einem Mittelpunkt aus war er stets zu übersehen und zu überwachen. Da aber sprengte der Kunstwart die in sich geschlossene Linie seiner Aufgaben. Von allen Seiten drangen neue Gedanken und neue Probleme auf ihn ein. Nicht länger mehr reichte der Blick vom Mittelpunkt aus, wo Avenarius immer noch festen und sicheren Fußes stand, bis zu den äußersten Grenzen. Die innere Einheit war dahin, das seit Jahren umkämpfte Ziel in weite Fernen gerückt, die unbestrittene Führerstellung des Kunstwarts auf seinem Gebiete schwand. Wohl aber war er jetzt Anreger auf mancherlei Gebieten, aber einer allein war nicht mehr imstande, den Kunstwartbau zu errichten und zu leiten. Der Kulturwart war von Anbeginn auf die Hilfe fachmäßig vorgebildeter Mitarbeiter angewiesen. Nicht entfernt, wie es nötig gewesen wäre, gelang es Avenarius, sie in bedeutender Zahl heranzubringen.

Hinzu kam, daß nun, wo das Leben selbst im Blickpunkt des Kunstwarts stand, auch die wichtigsten Probleme des Lebens, Fragen der Wirtschaft, des Krieges und des Friedens, die immer bedeutungsvoller werdende Sozialpolitik usw. im Mittelpunkt der Betrachtung stehen mußten. „Noch schrieb Avenarius seine kunsterzieherischen Aufsätze, vom Ästhetischen ausgehend, sorgsam seinen Bereich von dem des Politischen abgrenzend, aber doch fortwährend in die Nachbarschaft nationalpolitischer Aufgaben gedrängt."[87] Eine klare Stellungnahme gegenüber den brennenden Fragen der Zeit wurde vermieden, einmal, weil „keine Möglichkeit bestand, für sie Mitarbeiter zu gewinnen, zum andern, weil Avenarius glaubte, seinen Lesern dergleichen nicht zumuten zu dürfen."[88]

Soweit der Kunstwart überhaupt Kulturpolitik trieb, war sie von einer konservativ-reaktionären Einstellung. Das verdeutlichen nicht nur die literarischen Besprechungen, das erhellt in stärkstem Maße aus fast allen Aufsätzen zur Frauenfrage.

Sieben Jahre lang strebte der Kunstwart nach immer weiterem Ausbau und einheitlicherer Gestaltung. Da brach im August 1914 der Weltkrieg aus. Sofort paßte sich der Kunstwart der veränderten Weltlage an. Der 28. Jahrgang erschien zum halben Preise, aber auch die Seitenzahl

der einzelnen Hefte sank um die Hälfte. Mehr denn jemals glaubte Avenarius den Kunstwart berufen zu Rat und Hilfe. In Deutschlands schwerster Zeit, im Ringen um den Bestand der in achtundzwanzig Jahren mühsam erkämpften und gesicherten Kultur durfte der Kunstwart nicht müßig beiseite stehen. Und dieser Wille zur Tat wurde auch äußerlich deutlich. Vom 29. Jahrgang bis zum Ende des Weltkriegs führte der Kunstwart den Obernamen „Deutscher Wille".

Als der Krieg ausbrach, war der Kunstwart immer noch nicht zu der Führerstellung vorgedrungen, die Avenarius durch den Gedanken der Ausdruckskultur für seine Zeitschrift zu erringen gehofft hatte. Avenarius selbst wandte sich in starkem Maße von der Zeitschrift ab und neuen, ihm zurzeit wichtiger erscheinenden Aufgaben zu. Wolfgang Schumanns Einfluß auf die Haltung der Zeitschrift wuchs von Jahrgang zu Jahrgang. Eine entscheidende Stellungnahme, gleichviel nach welcher Seite, hatte Avenarius aber abgelehnt. Gegen Kriegsende brachte der Kunstwart eine wirtschaftspolitische Beilage, die Wolfgang Schumann gemeinsam mit Dr. Otto Neurath herausgab. Bald schon wurde sie von der Industrie, die den Hauptteil der Anzeigen stellte, verboten.

Das unverschuldet-schreckliche Ende des vierjährigen Völkerringens zerstörte das lebenslange Wollen von Avenarius. All die Hoffnungen, die er auf einen Aufstieg der deutschen Kultur, auf ihre Führerstellung unter den Völkern der Erde gesetzt hatte, fanden schmerzliche Enttäuschung. Was er erstrebt und in stetem Bemühen erkämpft hatte, eine Stärkung der Innenkultur, die Weckung reinen und echten Volkstums, war durch den Weltkrieg zerbrochen. Der größte Teil der Jugend und der Männer, die Deutschlands beste Kräfte und größte Hoffnungen in sich vereinigten, waren vor dem Feinde verblutet. Avenarius war des Kampfes müde. Er zog sich zurück. Und als Wolfgang Schumann 1922 die Gesamtleitung des Kunstwarts übernahm, fand nur eine längst bestehende Tatsache ihre äußere Bestätigung.

Nach dem Kriege kehrte der Kunstwart langsam zu seinen alten Aufgaben zurück. Die Inflation, die so manche alte Zeitschrift dahinraffte, vermochte den festgefügten Bau des Kunstwarts nicht zu erschüttern.

Unter Schumanns Leitung verlagerte sich der Schwerpunkt des Kunstwarts. Eine liberale politische Richtungsnahme trat gegenüber der konservativ-bürgerlichen Grundhaltung von Avenarius stärker in den Vordergrund. Schumann beschränkte sich auf die Kunst und sah nur zuweilen

über die umliegenden Grenzgebiete hin, um den Zusammenhang und die Richtung nicht zu verlieren. „Die Kulturbewegung gilt uns, wie die Kunst, genau so viel, wie sie imstande ist, den ringenden Menschen von heute Erlebnis zu werden, mehr: ihnen Angelegenheit seelischer Erschütterung und geistiger Leidenschaft zu sein. Nichts Äußerliches ist wichtig in einer Zeit, da Glaube und Denken eines Volkes sich unter bitteren Qualen erneuert."[89] Die Herausgeberschaft Schumanns fand nicht den Beifall des Verlegers. „Als nach Avenarius' Tod (1923) der Kunstwart in eine Richtung kam, die dessen Vergangenheit und Callweys Gesinnung wie Lebensauffassung widersprach",[90] schied Wolfgang Schumann auf den Wunsch des Verlegers aus dem ihm von Avenarius übertragenen Amte (1926).

An seine Stelle trat Wilhelm Conrad Gomoll, den aber schon bald der heutige Herausgeber, Dr. Hermann Rinn, ersetzte.

Kunst und Musik werden nicht mehr in dem Maße berücksichtigt wie früher, auch die literarische Wertung tritt etwas hinter der erstrebten klaren nationalpolitischen Stellungnahme zurück. Der Kunstwart soll in einer Zeit der Verwirrung aller Maßstäbe, des geistlosen Spezialistentums und der demagogischen Massenhaftigkeit Abstand gewinnen von der rauhen, verwirrenden Täglichkeit. Er soll berufen sein, „zu arbeiten im Sinne der Besinnung, der Sichtung und Sammlung, der Verantwortlichkeit des Geisteslebens, einer produktiven Kritik, der Erhaltung des Lebendigen und der Förderung neuer positiver Kräfte."[91] Dann wird der Kunstwart dem eigentlichen Sinn einer Zeitschrift gerecht, er soll ordnen und formen und so eine Schau über die ringenden Mächte der Zeit ermöglichen. „Nicht die Aktualität des Tages ist ihre (der Zeitschrift) Sache, sondern die Aktuierung der Zeitkräfte im Sinne der Zusammen- und Mitarbeit an der gemeinsamen Sache."[92]

Die Änderung des Wollens kommt auch äußerlich zum Ausdruck. Am 1. Oktober 1932 ging der Kunstwart in das 46. Jahr seines Daseins unter dem Titel „Deutsche Zeitschrift". Gegenüber der Zerklüftung der Zeit in Parteien und Meinungen soll die „Deutsche Zeitschrift" den Zusammenhang aller Lebensgebiete aufzeigen, die Einheit des Lebens selbst und des Menschen als Natur- und Geistwesen. In völliger Unabhängigkeit soll die „Deutsche Zeitschrift" dieser Aufgabe gerecht werden. Als Mahn- und Richtzeichen in diesem Kampf um Erneuerung des deutschen Volkes von innen heraus, in der Einigung seiner besten Kräfte, leuchten aber — wie

dem ersten Kunstwart — die Denkmäler der Kunst, die ewigen Schöpfungen der Großen, die gleich lichten Gestirnen unverrückbar und fest über der Verwirrung, der Sinnlosigkeit und der Verneinung der Zeit in ruhig-reinem Glanze erstrahlen.

Seit dem Kriege war die Auflage des Kunstwarts ständig gefallen. Die heutige Auflage ist den Zeitverhältnissen entsprechend nur noch klein. Der Verlag führt das zurück einmal auf die Ungunst der wirtschaftlichen Lage, zum andern auf die „immer weiter um sich greifende geistige Verflachung und Ablenkung durch andere, wenn auch weit weniger schätzenswerte Unterhaltungsmittel."[93]

Deutschtum

„Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen tun!" Das Wort Richard Wagners, das seit 1896 im Titel des Kunstwarts erscheint, kennzeichnet in gleicher Weise den Kunstwart und seinen Herausgeber. Trotz unsäglicher Schwierigkeiten verfolgt Avenarius unbeugsam seinen Weg. Das einmal erkannte Ziel erstrebt er in zähem Festhalten bis zum endgültigen Gewinn. Immer tiefer verbohrt er sich in einen einmal gefaßten Gedanken. Selbst als es klar wird, daß die Ausdruckskultur keine Brücke, kein Weg zur Vereinigung der in Parteien zerspaltenen Deutschen ist, gibt er den Plan des Sichfindens nicht auf. Rückhaltlos setzt er sich in deutscher Überzeugungstreue für seine Meinung ein. Er ist in reichem Maße erfüllt von jener „Zivilcourage", die in den Zeiten des Kaiserreiches äußerst selten in Deutschland war. Bekannt sind die furchtlosen Kritiken der Kaiserreden — nicht nur in stilistischer Hinsicht —, die seinem Blatte viele neue Bezieher zuführten.

In berechtigtem Stolze konnte Avenarius bei steigendem Ansehen zurückblicken auf die geleistete Arbeit. Der Kunstwart war eine der wenigen Zeitschriften, die sich nach jeder Richtung hin ihre Unabhängigkeit erhalten hatten. Mitten im Weltkrieg, 1916, verteidigt sich Avenarius gegen den Vorwurf, der Kunstwart sei zu einem offiziösen Blatt geworden, mit dem Hinweis darauf, daß der Kunstwart seit seiner Gründung Mitarbeiter aus allen Parteien gehabt habe, „von der sozialdemokratischen bis zur konservativen, und aus allen Gesellschaftsschichten, vom Arbeiter bis zu einem Mitglied des Kaiserhauses . . . Der Kunstwart ist nach allen Rich-

tungen hin unabhängig, in welchen man das Wort ‚unabhängig' nur irgendwie mit Sinn anwenden kann. Dieser Tatsache verdankt er, daß er bald als ‚nationalistisch', bald als ‚national unzuverlässig', bald als ‚geheim agrarisch' oder ‚hyperkonservativ', bald als ‚fortschrittlich', bald als ‚philo-', bald als ‚antisemitisch' usw. angegriffen wird, da ja dem deutschen Parteimann der Gedanke, es könne einer außerhalb der Parteien ausschließlich nach dem Gebot der Sache zu arbeiten suchen, nicht eingeht."[94] Avenarius blieb eben immer sich selbst und der von ihm verfochtenen Sache treu. So kommt es, daß er „in einer mehr als dreißigjährigen Laufbahn weder durch Versehen noch durch Fehlgriffe sich eine wirkliche Niederlage zugezogen hat."[95] Selbst als Karl Spitteler zu Beginn des Weltkrieges in Zürich seine bekannte Rede hielt und die öffentliche Meinung eine geschlossene Abwehrstellung gegen den Schweizer Dichter einnahm, brachte Avenarius immer neue Gründe, immer mehr Entschuldigungen herbei, um ihn zu rechtfertigen. Ein Unterfangen, das sein Mitarbeiter Friedrich Düsel sich nur als trotzige, übertapfere Rechthaberei erklären konnte.

Betrachtet man die Haltung des Kunstwarts zu Spitteler siebenundzwanzig Jahre lang, scheint es doch mehr als trotzige Rechthaberei zu sein. Neben Wilhelm Raabe war Karl Spitteler einer der wenigen lebenden Dichter, für die der Kunstwart sich mit der ganzen Macht seines Wortes einsetzte. Immer wieder weist der Kunstwart auf Spitteler hin, und dieser rückhaltlose Einsatz macht den Schweizer Dichter zunächst einmal in Deutschland bekannt, darüber hinaus verschafft er ihm auch das Ansehen und die Wirkung, die sein Werk verdiente. Da das Verhältnis des Kunstwarts zu Spitteler etwas Einmaliges ist, dem man nach Durchsicht sämtlicher Kunstwartbände nichts Ähnliches zur Seite stellen kann, ist wohl eine kurze Nachzeichnung des Spittelerbildes an dieser Stelle berechtigt.

Als Felix Weingartner, der Komponist und Dirigent, Dichter und Musikschriftsteller 1904 aus der Schweiz zurückkam, sang er ein begeistertes Lied auf einen Dichter, den er entdeckt zu haben glaubte: Karl Spitteler. In Wirklichkeit gebührt dem Kunstwart dieses Verdienst. Vom ersten Jahrgang an war Spitteler steter Mitarbeiter, vom ersten Jahrgang an fand Spitteler das Verständnis und die Würdigung, die eigentlich erst der Dichter des „Olympischen Frühlings" verdiente.

Von Spittelers Lustspiel „Der Parlamentär" erhofft der Kunstwart eine höchst wertvolle Bereicherung der dramatischen Literatur. Das

Erstlingswerk „Prometheus und Epimetheus" ist nach dem Kunstwart voller Kraft und Schönheit, ein Werk, das in seiner Urgestalt nur aus tiefster Seele geboren sein kann. Spitteler „hat das Zeug dazu, Unvergängliches zu schaffen, vielleicht ist er auch berufen, die Sehnsucht der Zeit nach einem wahrhaft ursprünglichen Dichtergenie zu befriedigen".[96] Der Eifer, mit dem der Kunstwart für Spitteler wirbt, zeigt sich am deutlichsten in den „Losen Blättern". Spitteler ist der Dichter, dem die „Losen Blätter" am häufigsten zur Verfügung stehen. In 27 Jahren bringen die „Losen Blätter" 18mal Bruchstücke aus seinen Werken zum Abdruck. Der 5. Jahrgang beginnt mit 2 Stücken: „Zwischen Ilias und Odyssee" und „Apollos Fluch". Aus seiner Balladensammlung werben vier Gedichte um Leser und Käufer. Der 13. Jahrgang bringt den Einführungsvortrag zum „Olympischen Frühling", den Spitteler in Neuveville hielt, und aus dem Werk selbst einzelne Gesänge. Immer wieder preist der Kunstwart den „Olympischen Frühling" als das reifste und größte Werk des einzigen Epikers der Gegenwart. Er rühmt seine gesunde Ursprünglichkeit, seine göttliche Naivität, seine dantisch anschauliche Symbolisierkraft.[97] Die „Losen Blätter" 1907 bringen unter dem Titel „Träume in Dichtungen" 3 Gedichte von Spitteler. Seine „Glockenlieder" schmücken die „Losen Blätter" des 19. Jahrgangs. „Imago", eine Erzählung, gehört „zu dem Allerbedeutendsten an dichterischer Prosa, was das letzte Vierteljahrhundert in Deutschland hervorgebracht hat".[98] 1908 spricht Spitteler selbst in zwei aufeinanderfolgenden Heften, um der Kunstwartgemeinde sein Schaffen und seine Werke nahezubringen.[99] Im 21. Jahrgang findet sich aus dem „Olympischen Frühling" der Gesang „Aphrodite", dem zwei Jahre später zwei neue Gesänge folgen, während wieder 4 Jahre später als letzte Gabe Spittelers „Pandora", eine Neufassung von „Prometheus und Epimetheus", erscheint.[100] Dann wird es still um Spitteler.

Der außerordentlich breite Raum, den Spitteler im Kunstwart einnimmt, erklärt sich aus besonderen Umständen. Nietzsche hatte Spitteler dem Kunstwart empfohlen. Zufällig hatte er einige ästhetische Aufsätze Spittelers gelesen. Sie verrieten ihm „einen ungewöhnlich nachdenklichen und feinen Kopf (— er schreibt lustig: welches Glück!)".[101] Schon im zweiten Stück des ersten Jahrgangs beginnt Spitteler seine 27jährige Mitarbeit mit dem Aufsatz „Kunstfron und Kunstgenuß". Und nun folgen in bunter Reihe Aufsätze über alle Fragen des ästhetischen Lebens. In siebenundzwanzig Jahren schrieb Spitteler 94mal im Kunstwart; im Durchschnitt brachte also jedes sechste Heft einen Beitrag aus seiner Feder. Seine

Aufsätze wurden gern gelesen und trugen mit zu dem wachsenden Ansehen der Zeitschrift bei.[102]

Spitteler selbst erzählt, wie sehr ihn die unerwartete Einladung zur Mitarbeit am Kunstwart beglückte. Seit Jahren schon versuchte er vergeblich, seine Aufsätze in einer deutschen Zeitschrift unterzubringen. Ungekannt und ungelesen lebte der Dichter in Neuveville in der Schweiz. Da verschaffte ihm der Kunstwart freie Sprechgelegenheit, „darum bedeutete für mich die Einladung zur Mitarbeit am Kunstwart einen Wendepunkt in meinem literarischen Schicksal, einen Wendepunkt zum Guten".[103] Und in seinem Herzen tat Spitteler den Schwur, stets dem Kunstwart die Treue zu halten. Es kam anders.

Wie schon erwähnt, verscherzte sich Spitteler zu Beginn des Weltkrieges durch seine Rede die Freundschaft der Deutschen. Gegenüber dem einmütigen Ablehnungs- und Verdammungsgeschrei der deutschen Presse war selbst Avenarius machtlos. Zwar versuchte er mehrmals Spitteler zu rechtfertigen, aber ohne Erfolg. So endete eine 27jährige, durchaus harmonisch verlaufene Zusammenarbeit mit einem grellen Mißklang.[104]

Die Maßstäbe, die Avenarius für die Beurteilung eines Kunstwerks maßgebend sind: Echtheit, Wahrheit und Lebenstreue, sind eigentliche deutsche Eigenschaften. Und wenn sein Verstand schweigt und nur das Herz in fast übersteigerter Begeisterung spricht, sind es fast immer urdeutsche Männer wie Burckhardt, Vischer, Keller, Storm, Mörike — die Reihe ließe sich beliebig fortführen. Sein in Heimat und Herkunft festverankertes Deutschtum stärkte und klärte er durch häufige Reisen ins Ausland. Der junge Herausgeber wandelt in staunender Bewunderung durch die antike Größe Italiens, Hollands bodenständige Volkskunst zieht ihn an, Englands schöpferischer Handelsgeist nimmt die Aufmerksamkeit des erfolgreichen Publizisten gefangen, und Frankreich gewinnt nach mehrfachem Besuch seine innerste Anteilnahme. Der Aufenthalt in fremden Ländern schärfte seinen Blick für die Schäden deutscher Kultur. Mit beißendem Spott macht er den „Besseren" verächtlich. Er ist ihm das Kind der Ehe „zwischen Mangel an Intelligenz mit Hochmut, aufgezogen vom Lehrer Vorurteil und vom Diener Servilismus".[105] Sein wesentlichstes Kennzeichen ist das Ernsthaftbleiben, das er als Sache der Würde, als Ausdruck seiner Wichtigkeit faßt. Sein unverdienter Besitz: Name und Erbe, ist sein größter Stolz. Sein herausforderndes Betragen weckt im Inland Haß und Bedientenhaftigkeit, im Ausland aber Verachtung. Und

gerade diese Menschen dienen als Maßstäbe für die Beurteilung des deutschen Volkes als Ganzes. Sie gefährden die mühsam errungene Weltgeltung, sie sind Schädlinge deutscher Kultur und können nicht schnell und gründlich genug vernichtet werden.

Will man aber echt deutsches Wesen wecken, ist die erste Forderung, die Volksgesundheit zu kräftigen. Diese Aufgabe umschließt nicht nur eine körperliche Ertüchtigung, sondern auch eine Volkswirtschaft der geistigen Güter. Ein Gedanke, den Avenarius als erster vertrat, und der in seiner ganzen Tragweite noch heute nicht bekannt ist. Immer wieder ertönt Avenarius' Ruf nach einem Urheberschutz. Eine durchgreifende Neuordnung soll hier Besserung schaffen. Ein Urheberschatz soll errichtet werden. Er soll den Kampf aufnehmen gegen die den Markt überschwemmende und beherrschende Durchschnittsproduktion, er soll tüchtigen, aufstrebenden Talenten den Weg bereiten, er soll die Kräfte, die vielfach ungenützt versickern, sammeln und dem Volksganzen neue, lebendige Werte zuführen.

In dem Bestreben, ein Zeitalter echt deutscher Kunst heraufzuführen, wendet sich Avenarius gegen die Meinung, die Behandlung vaterländischer Stoffe allein mache eine nationale Kunst. Das scheint ihm als das Wichtigste: der Deutsche soll auf deutsche Weise aufnehmen, verarbeiten und gestalten. „Gibt es nationalere Kunst als Dürers religiöse Bilder, obgleich die Geschichte Christi kein vaterländischer Stoff war? Sie ist eben mit deutschem Fühlen verarbeitet worden. Wollen wir den nationalen Wert der Kunst ermessen, tun wir also wohl, sie daraufhin zu prüfen, ob ihre Gestaltungsweise deutsch war."[106]

Auch hierin berührt sich Avenarius wiederum mit den Leitgedanken des Rembrandtdeutschen. „Rembrandt als Erzieher" hatte letzten Endes keinen anderen Zweck als den, die Deutschen zu sich selbst und damit zu einer nationalen Kunst zurückzuführen. „Nicht Menschenrechte vom Himmel zu holen, sondern Volksrechte aus der Erde zu graben, ist die Aufgabe der Gegenwart; eines der ersten und wichtigsten Grundrechte des deutschen Volkes aber ist das Recht auf eine durch und durch einheimische Kunst, auf ein durch und durch einheimisches Geistesleben."[107] Avenarius sieht die Möglichkeit, ein nationales Kunstwerk zu schaffen, darin, daß die einzelne künstlerische Persönlichkeit die strengste Wahrhaftigkeit sich selbst gegenüber übt. „Wahrhaftig zu sein in allem Schaffen, wahrhaftig, daß in der Kunst die kleinste Schwindelei als unerträgliche Lüge empfunden wird, wahrhaftig, daß das Bild aus unserer Seele, sei

es unbehilflich, wenn unsere Kraft nicht weiter reicht, jedenfalls aber in unberührter Ehrlichkeit gestaltet werde, das ist es, was wir anstreben und erringen müssen, wollen wir vorwärts."[108]

Schon vor der Jahrhundertwende hatte Avenarius in einem Aufsatz die einzelnen Töne, deren Zusammenhang das deutsche Wesen ergibt, aufgezeigt. Als erstes nennt er die deutsche Mannestreue, die mit der Freude am Kampf in engster Verbindung steht. Kampf um seiner selbst willen, nicht des Zieles wegen. Kunst und Wissenschaft beweisen den Freiheitssinn, der wiederum nur aus dem stark entwickelten Sinn für die Persönlichkeit entstehen kann. Verhängnisvoll vermag der Hang zur bedingungslosen Aufnahme alles Fremdländischen sich auszuwirken, er veredelt und trägt reiche Frucht, sammelt das deutsche Volk die beste Ernte von den Feldern der Fremden. „Solch ein Volk, welches das Beste von allem sich aneignete, soweit es möglich ist, wahrhaft anzueignen, solch ein Volk, dürfte es sich nicht dereinst mit Recht selber das beste der Menschheit nennen, ja, die Menschheit selber in ihrer höchsten Gipfelung?"[109]

Dieser Gedanke der geistigen Wechselwirkung findet sich gleichfalls bei Langbehn. Für ihn gipfelt die Geistespolitik darin, daß das gesamte Leben eines Volkes sich wechselseitig mit dem anderer Völker befruchtet. Die Gesamtheit der Lebensäußerungen dagegen hat sich dem erhabenen göttlichen Begriff des Weltlebens unterzuordnen. „Denn das eigentliche Leben entwickelt sich erst aus dem Wechselspiel zwischen fremdem und einheimischem Geist bei den einzelnen Völkern. Man kann dieses Verhältnis als das der ‚geschichtlichen Polarität' der Völker bezeichnen."[110] Dabei muß aber stets festgehalten werden, daß nur die Aneignung der besten und größten Züge eines anderen Volkes dem aufnehmenden Volke zum Segen gereicht. „Nur die edelsten Elemente zweier Völker können einander geistig befruchten; hier summiert sich die Kraft."[111]

„Was ist denn national?" fragt Avenarius in einem gleichlautenden Leitaufsatz des Kunstwarts.[112] In berechtigtem Stolz kann Avenarius darauf verweisen, daß trotz aller Angriffe es noch niemand gewagt hat, das Deutschtum des Kunstwarts in Zweifel zu ziehen. Die deutsche, die nationale Einstellung des Kunstwarts ist unantastbar. Endziel aller nationalen Arbeit ist dem Kunstwart die Ertüchtigung des Volkes. Nur der Tüchtige hat ein Recht und auch die Kraft, am Ganzen mitzuwirken. Wenn auch Avenarius keiner bestimmten politischen Partei angehört, kann ihm sein Deutschtum doch niemand bestreiten. Seine ganze Tätigkeit besteht

schließlich in der Arbeit am deutschen Volkstum, denn „alles, was diese Zeitschrift bespricht und noch wie vieles sonst, betrifft ja Aufgaben der nationalen, der völkischen Kultur, alles, was unter dem Leitgedanken steht: Hebt die Volkskraft und ihre Arbeit!“[113]

Dem Judentum stand Avenarius etwas fremd gegenüber, dem einzelnen dagegen trat er manchmal näher. Seinem Grundsatz getreu, daß jedem, der irgendeine wichtige Anregung zur Erneuerung der deutschen Volkskultur bringt, der Kunstwart offensteht, kamen auch häufig jüdische Mitarbeiter in seinen Blättern zu Wort. Noch 1902 betonte Avenarius: „Im besonderen hat der Kunstwart jederzeit Christen und Juden, Antisemiten und Philosemiten zu Mitarbeitern gehabt und so soll's bleiben, da die anständigen Christen und Juden auch in unserer Zeit noch genug gemeinsam haben, was sie mit vereinten Kräften erstreben können, der Kunstwart aber kein Blatt zu politischer Agitation ist. Eine sachliche Besprechung der nützlichen und schädlichen Einflüsse des Judentums in die deutsche Kunst verbietet sich hiermit selbstverständlich nicht, da sie zur Rechten wie zur Linken nur die Toren verletzen könnte.“[114] Als nun aber Avenarius einmal versuchte, im Kunstwart eine solche „sachliche Besprechung“ anzubahnen und seinen eigenen Standpunkt zu umreißen, entsprach das gedruckte Wort nicht seiner innersten Meinung. Das Ergebnis war ein Sinken des öffentlichen Ansehens und des Erfolges bei den Wissenden.

Auch in der literarischen Wertung des Kunstwarts kommt sein Deutschtum zum Ausdruck. Im allgemeinen gilt seine Betrachtung ausschließlich dem deutschen Schrifttum. Trotz allen Deutschtums hält der Kunstwart aber auch stets den Blick gerichtet auf das Wertvolle der Weltliteratur. Wo immer ihm Kräfte offenbar zu werden scheinen, die deutscher Literatur und deutschem Volkstum nutzbar sein könnten, weist er darauf hin. In diesem Bestreben berührt er sich auf das engste mit Goethe, der einmal zu Eckermann sagte: „Wenn wir Deutschen nicht aus dem engen Kreis unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in pedantischen Dünkel. Ich sehe mich daher gern bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“[115]

Mehrfach hatte der Kunstwart auf die positive fördernde Wirkung der fremden Literaturen hingewiesen. Bei ihrer großen Bedeutung für das

Verständnis des deutschen Naturalismus weicht der Kunstwart hier von seinen sonst streng befolgten Grundsätzen ab. Trotz seines ausgesprochenen Deutschtums, seiner Beschränkung auf rein deutsche Dichter, widmet der Kunstwart dem Schaffen der großen Wegbahner und Anreger des Naturalismus seine ganze Aufmerksamkeit. Jedes neue Werk Tolstojs, Zolas, Ibsens wird ebenso wie die der Wegbahner des Symbolismus (Maeterlinck, d'Annunzio) besprochen und auf seinen inneren Gehalt geprüft.

Versuchen wir die verstreuten Äußerungen zu einem einheitlichen Ganzen zu ordnen, ergeben sich folgende Bilder:

Tolstojs, des großen Russen, Leben und Werk scheinen dem Kunstwart eine unlösbare Einheit. Die Kreutzersonate ist ein Kunstwerk ersten Ranges. Alles, was er schreibt, ist Weltliteratur schlechthin. Von der hohen Schätzung des Kunstwarts zeugen — der beste Wertmesser — die „Losen Blätter". Dreimal kommt Tolstoj in ihnen zu Wort.[116] Zunächst mit einer Szene aus „Auferstehung", einem Roman, den nach dem Kunstwart jeder Deutsche gelesen haben muß. In künstlerischer Hinsicht steht er nicht auf der Höhe der früheren Meisterwerke („Krieg und Frieden", „Anna Karenina"), aber auch hier zeigt sich Tolstoj in seiner ganzen Größe. Ungleich Zola beobachtet er nicht nur, er sieht und schaut und wirkt darum weniger peinlich als der Franzose, gibt auch abgerundetere Bilder und plastischere Situationen. In seinen Anschauungen von der Kunst berührt Tolstoj sich in manchem mit dem Kunstwart. Seine Endschlüsse sind zwar irrig und unhaltbar, aber manches, was er auf dem Wege aufzeigt, ist bemerkens- und sehenswert. Gleich dem Kunstwart faßt Tolstoj die Kunst als den unmittelbaren Ausdruck des innerlichsten seelischen Gehalts, gleich ihm erstrebt er Wahrhaftigkeit und innere Gesundheit. Er war mehr ein großer Fühler als ein Denker. Trotz aller Irrtümer wird seine Gesellschaftskritik an Kraft und Eindringlichkeit von keinem Lebenden erreicht. Darüber hinaus aber war er ein großer, überragender Dichter, und das hinderte ihn, die Welt nur von einem Punkte in einseitiger Verblendung zu sehen.

Ein Jahr vor dem Erscheinen des Kunstwarts hatte Wilhelm Henckell Dostojewskis „Raskolnikow" und „Das tote Haus" übertragen. Wenige Jahre später begann Moeller van den Bruck eine Übersetzung des Gesamtwerkes. In die Zeit des ersten Kunstwarts fällt also der Anfang der ungeheuren Wirkung der Kunst Dostojewskis auf Deutschland. Merkwürdigerweise widmet der Kunstwart Tolstojs großem Landsmann lange nicht die gleiche Aufmerksamkeit. Nur zweimal spricht er von seinem Werk.

Er rühmt „Raskolnikow" als ein Meisterwerk von shakespearischer Kraft und Tiefe, bewundert die psychologische Kunst, das alles durchleuchtende, echt russische Mitleid. Das andere Mal wendet er sich gegen die deutsche Dramatisierung von Dostojewskis Meisterwerk, die der Größe des Romans in keiner Weise gerecht wird.

Hier zeigt sich wiederum das feine Gefühl des Kunstwarts für den innersten Wesenskern einer Dichtung bzw. eines Dichters. Instinktiv sträubt er sich gegen die in Dostojewski schlummernden gesellschaftskritischen, umstürzlerischen Tendenzen. Der Kunstwart ist bürgerlich. Ein Mitfühlen oder gar Nacherleben des innersten Seins der „Erniedrigten und Beleidigten" ist ihm unmöglich und wird ihm stets fremd bleiben. Die russische Revolution bewies nur allzu deutlich, wie sehr Denken und Fühlen Dostojewskis in die Herzen der Russen gedrungen waren. Nicht Tolstoj, Dostojewski ist der eigentliche literarische Wegbereiter des Umsturzes.

In der „Gesellschaft" war Avenarius' erster Zola-Aufsatz erschienen, im Kunstwart sollten ihm noch viele folgen. Es ist bemerkenswert, daß gerade im Gründungsjahr des Kunstwarts in Frankreich durch die Absage Maupassants, Huysmans u. a. die antinaturalistische Bewegung begann. In Deutschland aber öffneten tüchtige Übersetzer, vor allem M. G. Conrad jedem neuen Werke viele Türen. Auch der Kunstwart beschäftigt sich eingehend mit jeder Neuerscheinung, eingehender als mit mancher Neuheit des deutschen Schrifttums. „Germinal" hatte Zolas Weltruhm begründet. Auch für den Kunstwart ist es „eines der mächtigsten Dichterwerke aller Literaturen, ein so echt episches Kunstwerk, wie nur irgendeine zeitgenössische Dichtung sonst". Alle folgenden Romane werden gleich anerkennend gewürdigt. Man muß Zola gelesen haben, will man auf der Höhe der Zeit bleiben. Selbst die Alterswerke Zolas, in sinkender Schaffenskraft entstanden („Lourdes" — „Rom" — „Paris"), gehören dem Kunstwart zum festen Bestand der Weltliteratur. Wie Zola z. B. in „Paris" Kulturschilderungen großer, geschlossener Gebiete gibt, erscheint von solcher Kunst, daß der Kunstwart es sich nicht versagen kann, in den „Losen Blättern" eine Probe zu geben.[117]

Gegenüber dieser überstarken Wertung setzt nach der Jahrhundertwende eine leise Gegenbewegung ein. In Deutschland hatte man schon lange vor Zola einen Naturalismus, erkennt der Kunstwart. Einem Balzac entsprach Jeremias Gotthelf, einem Flaubert Gutzkow. Als Ganzes bleibt

Zola deutschem Wesen fremd. Seinen Ruhm begründete eine Partei und — die stoffliche Neugierde. Trotz seines überschäumenden Temperaments ist er erfüllt von sittlicher Kraft und Sehnsucht nach Reinheit. „Da ist Emil Zola, kein geborener großer Künstler, aber ein mächtiger Arbeiter, ein gewaltiger Beobachter, von einförmiger aber mächtiger Phantasie, keine geniale Natur, aber eine ehrliche, kein Zukunftspfadfinder, ein Mann seiner Zeit, ein Kämpfer gegen die Dekadenz seines Volkes, mochte er auch selber von ihr berührt sein."[118] Trotz aller Theorie und Sucht verstandesmäßiger Berechnung ist er an manchen Stellen ein Dichter von hinreißender Wucht. Manche Szene von wirklicher Größe vermag hinwegzutäuschen über das Ermüdende seiner unendlichen Romanreihen und über die steten Wiederholungen.

Der Kunstwart ist kein Modeblatt. Als die literarische Welt sich um 1895 wankelmütig von ihrem einstigen Führer abwendet, macht der Kunstwart die allgemeine Zolahetze und -herabsetzung nicht mit. Er bleibt sachlich und unbeirrt und sucht wie stets auch hier das Echte, Wertvolle, Gesunde künftigen Geschlechtern zu retten.

Bei der Erstaufführung von Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang", 1889, schrieb Theodor Fontane, er habe alle Vorzüge, aber auch alle Fehler Ibsens bei dem jungen Dramatiker wiedergefunden. Und wirklich steht Hauptmann auf den Schultern Ibsens, ja man kann sagen: jeder Bühnendichter von 1880 bis 1900 ist durch Ibsen hindurchgegangen (oder auch auf dem Wege steckengeblieben).

Ibsen wies im Drama unbeschrittene Wege und neue Formen. Seine Art und Kunst stand deutschem Empfinden näher, seine Bühnenstücke waren äußerst wirksam und zwangen zum Aufhorchen und zur Auseinandersetzung.

Vom ersten Jahrgang an sucht der Kunstwart nach der sicheren Plattform, von der aus er der Erscheinung Ibsen gerecht zu werden vermag. Beim 60. Geburtstag sieht er in Ibsen nicht den Messias, wohl aber einen der Propheten des kommenden Heils für die Kunst.[119] Seine Dramen haben zu viel von der Absicht, die verstimmt, sie sind nicht wahr im Sinne des Kunstwarts, d. h. rein gegenständlich. Auch seine Menschen zeigen oft eine unwahre Entwicklung. Im ganzen ist er mehr eine Kultur- denn eine Kunsterscheinung. Und diese zweifelnde, abwägende Haltung bleibt dem Kunstwart der ersten fünfzehn Jahre. Ibsen ist unbedingt eine der bedeutsamsten Erscheinungen der zeitgenössischen Literatur. „Mag man

nun das, was er bedeutet, für gut oder schlecht, meinetwegen sogar für segens- oder fluchwürdig halten", schreibt Avenarius 1890.[120] Was der Kunstwart vor allem an seinen Dramen vermißt, das ist die Befähigung zur künstlerischen Volkserziehung. Die Meisterschaft Ibsens in der Charakteristik dagegen wird anerkannt. Der Kunstwart hofft auf Ibsen als den Führer der Deutschen zum bürgerlichen Trauerspiel, das ihnen immer noch fehlt. Und doch steht er wieder zweifelnd und unschlüssig vor der neuen Kunst. „Es ist schwer zu glauben, daß die neuen Ideale der Poesie auf einem Wege zu finden seien, der doch eigentlich aus aller Poesie hinausführt."[121]

Als nun nach den gesellschaftskritischen Dramen eine mehr symbolistische Richtung in Ibsens Schaffen die Oberhand gewinnt, findet auch der Kunstwart mehr Verständnis, stärkere innere Fühlung. „Klein-Eyolf" z. B. wird begeistert begrüßt und empfohlen.[122] „Wenn wir Toten erwachen" dagegen verrät ihm sinkende Gestaltungskraft. Wenn Ibsen das Letzte und Tiefste sagen will, greift er zu Symbolen, die aber mehr verschleiern als deuten. So wirkt er vielfach wunderlich und verwirrend. Auch stört seine grüblerisch-philosophische Betrachtungsweise. Durch rein rezeptmäßige Auffassung der Dinge ist man noch lange kein Dichter.

Vollsten und ungeteiltesten Beifall aber findet „Peer Gynt", „eine der genialsten, gedankenreichsten und zugleich saft- und kraftvollsten Dichtungen, die auf der Freifurt zwischen Dramatik, Epik und Lyrik jemals gewachsen sind."[123] Und selbst der offensichtliche Bruch in Peer Gynts Charakter vermag die leuchtenden Schönheiten der Sprache und der Bilder, den Gedankenreichtum und die Tiefe der Weltanschauung nicht zu verdunkeln. Und auch Ibsens Prosaschriften werden im folgenden Jahre sehr anerkennend besprochen. Bei ihnen tritt zur bloßen Wirklichkeitstreue auch eine innere symbolische Wahrheit. Es ist, als ob der Kunstwart endlich seinen festen Gesichtswinkel, aus dem er Ibsen betrachtet, gefunden hätte. Von 1903 ab spricht der Kunstwart von Ibsen nur noch bewundernd und lobend. Sein Tod (1906) raubt der Gegenwart ihren größten Dichter. Er war „einer der wenigen Großen, die durch unsere Zeit zur Unsterblichkeit gegangen sind".[124] Im Mittelpunkt seines Dichtens steht die Frage nach Wahrheit und Freiheit. Kein Dichter Europas hat das Problem von Mensch und Welt, von Individualismus und Sozialismus gleich scharf beleuchtet, keiner hat zur Lösung dieser grundlegenden Frage so viel Stoff wie Ibsen herbeigetragen. Die „Losen Blätter" versuchen durch ausge-

wählte Dichtungen und Briefe das Bild des Menschen und Dichters abzurunden. Und als 1912 eine Ibsenermüdung einsetzt, als allen Ernstes die Frage nach einer Ibsen-Komödie oder -Tragödie gestellt wird, läßt der Kunstwart nicht von seiner hohen Wertung. Mitten im Brande des Weltkrieges schaut der Kunstwart noch einmal auf den stärksten dichterischen Geist des eben zu Ende gegangenen Jahrhunderts zurück. Manches von Ibsen hat zwar heute Wesentliches von seiner Bedeutung verloren. Er war in hohem Maße ein Dichter aus seiner Zeit für die Zeit. Aber Ibsen gehört zu den Leidenden, „als ein Erwählter, der sehend leidet, sein Sehen aber zum Schauen steigert und sein Leiden in Monumenten hinstellt".[125] Und hierin erblickt der Kunstwart das Unvergängliche seines Werkes.

Paul Schlenther, der spätere Leiter des Wiener Burgtheaters, hatte 1878 Ibsens erste Wirkung der von Schillers „Kabale und Liebe" gleichgestellt. Ibsens Dichten erschien ihm als kräftigste Realpoesie. Begeistert bekannte er und mit ihm die ganze junge Generation sich zu dem norwegischen Dichter und seinen Werken. — Von solcher Gefolgschaft hält sich der Kunstwart fern. Er sucht in den ersten Jahren die Eigenheit des Dichters des Bürgertums zu ergründen. Als er das Wesen seines Dichtens erkannt hat, setzt er sich für ihn ein, lobt, wo er loben kann, hält aber auch seinen Tadel nicht zurück. So zeichnet er mit der sicheren Kraft seines Urteils und seiner klaren Erkenntnis ein Ibsenbild, dessen wesentliche Züge auch zehn Jahre nach seinem Tode noch nicht verblaßt sind. Die Richtigkeit seiner Schau beweist u. a. „Peer Gynt", der den heutigen Bühnen zum festen, oft und mit Erfolg dargebotenen Besitz geworden ist.

In den Jahren, da Wolfgang Schumann maßgebenden Einfluß auf die innere Gestaltung des Kunstwarts gewann, wird die Berücksichtigung fremdländischer Literatur immer stärker. Vor allem der nordischen Dichtung bringt der Kunstwart große Wertschätzung entgegen. Ein ständiger Bericht beschäftigt sich eingehend mit dem skandinavischen Schrifttum.

An zwei Einzelbeispielen sei die deutsche Haltung des Kunstwarts näher erläutert, an seinem Verhältnis zu Heine und zu Wagner.

Im Oktober 1888 bekennt Nietzsche, er habe „Herrn Avenarius im Sommer einen extrem groben Brief geschrieben wegen der Art, mit der sein Blatt Heinrich Heine fallen ließ."[126] Die letzte Bemerkung entspricht nicht ganz den Tatsachen. Wohl brachte der erste Jahrgang des Kunstwarts eine stellenweise scharfe Auseinandersetzung über Heine — aber von Fallenlassen kann keine Rede sein. Von jüdischer Seite her war eine

Geldsammlung zur Errichtung eines Heine-Denkmals in Düsseldorf eingeleitet worden. Dagegen glaubte Friedrich Sandvoß, ein Berliner Germanist, der unter dem Decknamen Xantippus Mitarbeiter des Kunstwarts war, vorgehen zu müssen.[127] Auf seine überscharfen Ausfälle antwortete Wilhelm Bölsche, der eben ein Heine-Buch geschrieben hatte, mehr vermittelnd.[128] Der Sprechsaal des 15. Stückes bringt wieder zwei Aufsätze für und wider Heine. Dann legt Avenarius seinen eigenen Standpunkt dar und beschließt die Polemik. Heine ist als Lyriker von solcher Bedeutung, daß ein Denkmal wohl seine Berechtigung hat. „Denn nicht nach seinen Durchschnitts-, sondern nach seinen höchsten Leistungen muß die Bedeutung eines Dichters gemessen werden, weil nur das Beste bleibt, nur das Beste bestimmt, ob eine wirkliche Bereicherung der Literatur eintrat oder nur eine Vermehrung."[129] Heine ist zwar einer der unsachlichsten Schriftsteller, aber der unbestrittene Künstler des Feuilletons, der Vater der geistreichen Plauderer. Seine vollendete Kunst des Versbaues wird kaum übertroffen. An tiefem Lebensgehalt aber stehen z. B. Hebbel, Ludwig oder Keller bedeutend höher als er. Trotzdem ist er „einer unserer bedeutendsten Lyriker nach Goethe".[130]

Heine, der Nietzsche den höchsten Begriff von Lyrik gegeben hatte,[131] dessen „süßer, leidenschaftlicher Musik und göttlicher Bosheit" sich kein nachgeborener Dichter entziehen konnte, war auch auf den jungen Avenarius von Einfluß. Er gesteht das selbst. „Wir alle, die wir einmal Verse gemacht haben, sind von Heine, dem Dichter, beeinflußt worden. Aber nicht die edle, wahre, seelengehalterfüllte Einfachheit seiner lyrischen Meisterwerke hat auf uns eingewirkt, sondern seine prickelnde Manier."[132]

Am Deutschtum des Kunstwarts besteht kein Zweifel. Und doch wendet er sich im Fall Heine im steten Bemühen nach Sachlichkeit bewußt von der antisemitischen Betrachtungsweise Bartels' ab. Er versucht, der Sonder- und umstrittenen Erscheinung Heinrich Heines möglichst gerecht zu werden, trotzdem er seiner eigentlichen Art nicht entsprach. Die späteren Jahrgänge bringen auch Heines Namen nicht mehr.

Es gab eine Zeit, da man Wagner und seine Werke als die höchsten Offenbarungen echt deutschen Geistes feierte. Wir haben die Stellung des Kunstwarts zu Heine, den man als undeutschen Dichter zu bezeichnen pflegte, verfolgt. Sehen wir zu, welche Haltung der Kunstwart zu Richard Wagner einnimmt.

Der Kenner des engen verwandtschaftlichen Verhältnisses, das zwischen Wagner und Avenarius bestand — Ferdinands Mutter war Wagners Halbschwester —, ist überrascht, wenn er im Kunstwart nicht die Wertung Wagners entdeckt, die er berechtigterweise erwarten durfte. Der Kunstwart hält sich frei von einer bedingungslosen Wagnerverehrung und Wagnergefolgschaft, wie sie manche Männer und manche Zeitschrift in Deutschland pflegten.

Allerdings ist auch dem Kunstwart klar, daß Wagner eine der bedeutendsten Erscheinungen im künstlerischen Leben der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war. Vom ersten Jahrgang an sucht der Kunstwart immer wieder seiner Bedeutung gerecht zu werden, sich mit der künstlerischen Eigenheit des Mannes auseinanderzusetzen und über sie Klarheit zu gewinnen. Der Kunstwart der ersten zwanzig Jahre ist kein ausgesprochener Gegner Wagners, sein Musikreferent Richard Batka gehört sogar zu den Wagnervorkämpfern in Deutschland, aber von begeisterter Liebe und führendem Kündertum bleibt der Kunstwart doch weit entfernt. Das beweist auch die Auseinandersetzung mit Nietzsche. Weil Avenarius weder Nietzsche noch Wagner völlig ablehnt, sich aber auch zu keinem klar bekennt, wird er von beiden Seiten angegriffen. Niemand ist über die Behandlung von Nietzsches Streitschrift im Kunstwart mehr empört als die Gemeinde der echten Wagnerianer.

Fragen wir nach dem Grund solch kühler Stellungnahme, so gibt der Stiefsohn von Avenarius, Wolfgang Schumann, in etwa die Deutung. „Richard Wagners Werke liebte er nicht; vor allem wies er innerlich das erotische Element in Wagner ab, war auch zu unmusikalisch, um dem Musikdramatiker zu erliegen."[133] Das beweist auch die Durchsicht der Kunstwartbände von über zwanzig Jahren. Keinmal nimmt Avenarius selbst klar und eindeutig zu Wagner Stellung. Immer sind es andere, die Wagners Verhältnis zur Gegenwart, seine Bedeutung, sein Schaffen und seine Werke beleuchten. Wohl bringen die „Losen Blätter" Gedichte Wagners, sie sind aber „keine wertvolle Bereicherung der deutschen Lyrik".[134] Wagners Erinnerungen liest der Kunstwart nicht nur mit dem größten Interesse, sondern auch mit aufrichtiger Freude.

Dann aber naht Wagners 100. Geburtstag. Zeitungen und Zeitschriften sind erfüllt von Würdigungen verschiedenster Art. Auch der Kunstwart darf diesen Tag nicht wortlos vorübergehen lassen. In seinem zweiten Maiheft 1913 sucht er Wagners Wesen zu umreißen. Der groß

angelegte Aufsatz stammt nicht von Avenarius — er schreibt eine Besprechung des deutschesten Werks von Wagner, der „Meistersinger" —, sondern von Wolfgang Schumann.

Im Wirrwarr der Meinungen und Lebensanschauungen des endenden 19. Jahrhunderts schuf Wagner eine feste Gemeinde. Das ist das sicherste Zeichen seiner Bedeutung: wer Millionen beglückte, hat nicht vergebens gelebt. Wenn auch seine Anschauungen über Künstler und Kunstwerk vielfach veraltet sind, seine Kultur von der des neuen Jahrhunderts völlig verschieden ist, bleibt als wertvollste Gabe des Menschen sein Deutschtum. Wagner war nicht deutsch im eigentlichen, engeren Sinne des Wortes; er war deutsch im Sinne des Wahlspruches, der jahrzehntelang jedem Hefte des Kunstwarts voransteht. Erst aus der Gesamtschau seiner Lebenshaltung, seiner Kunst, seiner Schriften und seines in sich geschlossenen Daseins vermag man Wagners Lebensanschauungen zu kennzeichnen. Nicht am Anfang der deutschen Theatergeschichte stehen seine Werke, sie sind Abschluß und Vollendung einer Epoche. Denn Wagner war kein genialer Dichter, wohl ein Ausnahmegenie, dessen ganzes Schaffen von der Bühne, von der szenischen Wirkung her ausschlaggebend bestimmt war. Er war ein Genie des Theatralischen. Wagners Kunst der Charakteristik steht auf keiner übermäßigen Höhe, auch seine Technik des Leitmotivs ist in manchem anfechtbar. Grundklang und Widerhall all seines Schaffens ist der Gedanke der Erlösung, der Befreiung vom sinnlichen Drang und von der allgemeinen Unzulänglichkeit der Welt. — Dem heutigen Beschauer erscheint von der Gesamterscheinung Richard Wagners die umfassende Menschlichkeit als gewaltigste Eigenheit. „Diese zu erkennen, uns aller von ihr umschlossenen und bedingten Probleme zu bemächtigen, ist unserer Zeit als eine große und fruchtbringende Aufgabe auferlegt. Sie ist dringender als die einer blinden Vergötterung des Genies, durch dessen Feuerzauber wir alle gebrannt oder unversehrt gegangen sind."[135]

So nimmt der Kunstwart erst zu einem verhältnismäßig späten Zeitpunkt Stellung zu Wagner und seinem Werk. Im ganzen Gedenkheft findet sich auch nicht der leiseste Hinweis, wie innerlich verbunden die Kunstanschauungen Wagners und des Kunstwarts waren. Die Kunst als Krone und höchster Genuß des Daseins, als Führerin des Menschengeschlechtes zu einer Erneuerung von Sitte, Erziehung und Lebensordnung, Gesellschaft und Staat — das sind Gedanken, für die auch der Kunstwart von Anfang an kämpfte, die ihn in späteren Jahren zur Wandlung vom

Kunst- zum Kulturwart bestimmten, als er die innige Verwebung beider Kräfte erkannte. Auch Wagners Gedanke des Gesamtkunstwerkes findet im Kunstwart in etwa ein entsprechendes Gegenstück. Um dem herrschenden Spezialistentum entgegenzuwirken, der Einzelbetrachtung der Künste die Gesamtschau gegenüberzustellen, hatte Avenarius den Kunstwart gegründet. Ein Gesamtkunstwerk im kleinen war auch jedes einzelne Kunstwartheft. In stetem Bemühen rundete Avenarius die einzelnen Beiträge zu einem einheitlichen Ganzen. Ein Leitgedanke durchzog mehr oder weniger fühlbar jedes Einzelheft.

Ob Avenarius in seinen Kunstanschauungen von Richard Wagner beeinflußt war, bleibt ebenso unbestimmt und unnachweisbar wie die Wirkung Ruskins. Die Ähnlichkeit mußte aufgezeigt werden. Das seltsame Verhältnis zu Wagner, die vorsichtige Zurückhaltung des Kunstwarts, findet auch damit nicht seine letzte Klärung. Avenarius selbst sagte von sich, er wolle nichts mit Wagner zu tun haben, und hatte seine Schriften auch nicht gelesen.

Was der Kunstwart an Wagner lobt und schätzt, ist nur ein weiterer Beweis für die immer wiederkehrende Grundhaltung jeder Betrachtung. Wahrheit, Echtheit und Gesundheit findet der Kunstwart nur in den „Meistersingern"; ein Werk, das der Kunstwart zu preisen nicht müde wird. Darüber hinaus ist der Musikdramatiker Wagner dem Kunstwart in seinem Deutschtum verwandt, das in Avenarius' männlich deutscher Haltung noch stärkeren, sinnfälligeren Ausdruck fand.

Das Deutschtum von Avenarius kommt auch in der Wahl seiner Mitarbeiter zum Ausdruck. Sie waren in den ersten fünfundzwanzig Jahren vorwiegend national eingestellt: Adolf Bartels, Paul Schultze-Naumburg, Leopold Weber, Karl Meißner u. a. Entgegengesetzte Meinungen kamen erst später zu Wort.

Zu lichter Flamme loderte das Deutschtum von Avenarius bei Kriegsausbruch empor. Der Aufbruch des deutschen Volkes, die erhebende Geschlossenheit, das Verstummen jeglichen Parteizankes begeisterten ihn so sehr, daß er einen Schritt tat, der sich später als folgenschwer erwies. Mit dem 28. Jahrgang schwindet der Umfang des Kunstwarts auf die Hälfte, aber auch der Preis wird herabgesetzt. Als nun 1916 eine Kontingentierung des Papierbedarfs einsetzte, wurde für den Bedarf des Kunstwarts die Menge zugrunde gelegt, die er 1914 benötigte. Da nun der Kunstwart inzwischen seine Seitenzahl wieder vergrößert hatte, geriet

er infolge der immer größer werdenden Papierknappheit in die größten technischen Schwierigkeiten.

Der Kunstwart war eine der ersten Zeitschriften, die sich ganz objektiv und ehrlich um das Verständnis, die Ergründung der tieferen Ursachen des Weltkrieges und des allgemeinen Hasses gegen deutsche Eigenart und deutsches Wesen, bemühte. Paul Natorp versuchte in vier aufeinanderfolgenden Heften nach einjähriger Dauer des Krieges das deutsche Wesen in vier großangelegten Aufsätzen zu umreißen.[136]

Diese Aufsätze gehören in ihrer gedanklichen Tiefe und der Weite des Blickes, der Wahrheit des Urteils und Sicherheit der Selbsterkenntnis zum Besten, was während des Krieges zur deutschen Frage geschrieben wurde.

Der erste dieser Aufsätze führt den Titel „Wissenschaftlicher Pazifismus". Seine Betrachtungen dienen dem einzigen Zweck, den Glauben des deutschen Volkes an sich selbst und an sein heiliges Recht zu rechtfertigen. So lange es Kriege gibt, so alt ist auch die Sehnsucht der Völker nach Frieden. Aber, sagt Natorp, man glaube doch nicht, Gewalt anders als durch den Willen zur Gewalt brechen zu können. Er prüft die verschiedenen Vorschläge des Pazifismus: Rüstungsbeschränkung und Einsetzung eines internationalen Gerichtshofes, und kommt zu einer Ablehnung, da nur in ferner Zukunft an die Verwirklichung dieses Ideals gedacht werden kann. Man kann in langer Arbeit Friedensgesinnung heranzüchten, aber niemals Frieden „machen". Wir Deutschen müssen den Mut haben, unser Daseinsrecht behaupten zu wollen: „Weil wir empfinden, daß unsere Volksart zu wahren nicht bloß unser Recht, sondern unsere heilige Pflicht ist, nicht bloß um unsrer selbst willen, sondern um der Menschheit willen." (45) In einer zweiten allgemeinen, geschichtsphilosophischen Erwägung versucht Natorp Klarheit zu gewinnen über die Frage: Was ist Volkstum, was Deutschtum?

Es geht in diesem Kriege um die Sache der Menschheit — aber „eine Menschheit ist noch gar nicht, sondern sie soll erst werden". So rechtfertigt sich auch das alte Wort Heraklits, der Krieg sei der Vater aller Dinge. Alle Entwicklung verläuft stufenweise, und die geschichtlichen Rollen der Völker bestimmen sich nach dem Anteil an der gemeinsamen Aufgabe, der jeweils einem einzelnen Volke vorzugsweise zufällt. Woher stammt denn dieses Geschichtsbewußtsein? Natorp führt es zurück auf die Kontinuität. „Nichts verliert sich, nichts steht für sich, sondern von allem zu

allem führen verbindende Fäden." (99) Die höchste Individualität ist zugleich höchste Universalität. Das aber ist ein Ideal, in Wirklichkeit herrscht Besonderung, Krieg. Erst spät dämmert in der Geschichte der Menschheit das eigentliche Kulturbewußtsein auf. Zuerst in Platos „Gastmahl", dem vielleicht zentralsten Werk der geistigen Weltgeschichte. Hier wird die geistige wie leibliche Fortpflanzung erklärt als die „Verunsterblichung" des Sterblichen, durch die sich alles Vergehende erhält — Plato nennt es „Mneme" —, und daraus leitet sich alles, was wir Kultur und Kulturbewußtsein nennen, ab. „Dichtung wie Technik, Wirtschaft, Rechts- und Staatsordnung, Berufe, Volkssitten, Erziehung, Wissenschaft, zuhöchst Philosophie" (101). Das Ziel, der „Wille" (d. h. des Einheitsstrebens) ist nicht das bloße Erschauen des Schönen (der Einheit selbst), sondern das Erzeugen im Schönen — das Kulturschaffen. Die einzelnen Kulturstufen verdrängen einander nicht, sondern laufen nebeneinander her, je höher die Entwicklungsstufen, desto schroffer werden die Gegensätze. Erst im Kampf entbinden sich die höchsten Kräfte. „Alle Schöpfung zerstört auch nicht im absoluten, aber doch in dem Sinn, daß sie in seiner Sonderheit verneint, auflöst, überwindet, was sie als Stoff in die neuartige Gestaltung hineinzwingt. Also ist der Streit nicht die Ursache, wohl aber ein vollgültiges Symptom der Schöpfung". (101)

Im dritten Aufsatz „Deutschtum — Volkstum" gibt Natorp eine Charakteristik der im Weltkrieg miteinander ringenden Mächte. Vom russischen Staat, als dessen Wesenskern eine urwüchsige religiöse Tiefe und Macht des Allheitsbewußtseins erscheint, geht Natorp über zur Erfassung des französischen und englischen Volksgeistes. Die kennzeichnenden Züge sind hier Freiheit und Gleichheit, die sich in Frankreich in einem ziemlich täuschenden Schein von Demokratie „bei wirklich doch unleugbarer Oligarchie der Tonangebenden" offenbart, während der Engländer ungleich mehr echte Sonderheit zeigt. Gegen diese höchste Ausprägung der Zivilisation stellt sich Deutschland mit der höheren Forderung der Kultur. Wie faßt der Deutsche diese Begriffe auf? „‚Zivilisation' ist zufrieden mit dem äußeren Ausgleich innerlich ungeteilt nebeneinander stehender Sonderheiten; ‚Kultur' fordert inneres Zusammenstreben zu einer nicht unterschiedslosen oder bloß zur Not die Unterschiede abglättenden, sondern in reichster, in überhaupt unbeschränkter Differenzierung dennoch allseitig zusammenhängenden Einheit." (128) Deutsches Wesen zielt auf engste innerlichste Konzentration des Unendlichen — ihren philosophisch höchsten Aus-

druck gewinnt diese Auffassung in Leibniz' Monadenlehre. Der Geist deutscher Kultur ist eine bewußte Synthese aus dem Dämmerzustand russischer Geistesart und westeuropäischer Zivilisation. Er verneint jene beiden, nur scheinbar zueinander gegensätzlichen Phasen durchaus nicht, „sondern setzt sie voraus, nimmt sie vollständig in sich auf, aber strebt und strebt nicht bloß, sondern schreitet wirklich über sie hinaus." (129) Als Ganzes ist diese Aufgabe, weil unendlich, nicht lösbar. Deutschland kämpft gegen die Vergewaltigung der Welt, für einen Frieden durch Freiheit, durch die Freiheit aller.

Das deutsche Wesen ist nichts in sich Geschlossenes, Fertiges, sondern ewig im Werden. Die höchste Aufgabe in diesem schweren Kampf ist, erst einmal selber Deutsche zu sein, Deutsche werden, Deutsche bleiben zu wollen. Zunächst bedeutet das allerdings Krieg. Aber, meint Natorp, „dieser unser Krieg, er ist der Weg, der alleinige Weg zum Frieden." (133)

In seinem letzten Aufsatz versucht Natorp diese Behauptung zu begründen und den Weg zum Frieden aufzuzeigen. Deutschlands Sieg würde den Haß und Neid der Nachbarvölker nicht besiegen. „Nur eine bis zum tiefsten gehende Wandlung nicht eines, sondern aller Völker, eine Wandlung, die über die ganze gegenwärtige Phase der Weltentwicklung entscheidend hinausführt, läßt eine andere Wendung auch in den äußeren Beziehungen der Völker zueinander erhoffen." (169) Die neue Menschheit wird stehen unter der Herrschaft des kategorischen Imperativs, der sich deckt mit der Selbstgesetzgebung des reinen Willens. Dieser Krieg ist ein Durchgang zu etwas Besserem, das Ende einer traurigen Weltperiode. Was ist dies Bessere? Eine gesunde, autonome Organisation. In dieser Richtung ist Deutschland weiter vorgeschritten als irgendein anderes Land. Pestalozzis Wort: „Lasset uns Menschen werden, damit wir wieder Bürger, damit wir wieder Staaten werden können!" muß zum Allgemeingut der Menschheit werden.

„Es gibt keine andere Rettung für Deutschland, als daß es sein, von dem der anderen grundverschiedenes Wesen rein und fleckenlos in sich selbst herauszuarbeiten bemüht bleibt." (173)

Natorps Gedanken mußten in dieser Ausführlichkeit aufgezeigt werden, einmal wegen ihrer tiefgehenden Bedeutung, zum anderen wegen der weitreichenden Wirkung, die ihnen beschieden war. Dieser letztere Punkt erfordert in einem anderen Zusammenhang ein näheres Eingehen.

Natorps grundsätzliche Ausführungen trugen wesentlich zur Klärung bei. Sie sind ein schönes Zeugnis für das Deutschtum des Kunstwarts, der nicht bei leeren Worten und hohlen Phrasen stehen bleibt, sondern den Anschauungen, denen er so ein festgegründetes Fundament gegeben hat, mit aller Macht zum Sieg verhelfen will.

Für Avenarius selbst erwuchsen neue Aufgaben aus der veränderten Weltlage. Seine deutsche Ehrlichkeit war empört über die niederträchtige Haß- und Greuelpropaganda, den hinterhältigen Lügen- und Fälschungskrieg, die deutsches Wesen und deutsche Kultur in der öffentlichen Meinung der Welt entwerten sollten. Aus fremden Zeitungen und Zeitschriften sammelte er seine Unterlagen, das Auswärtige Amt unterstützte seine Bemühungen. Nach Teilveröffentlichungen im Kunstwart erschien 1917 die Flugschrift „Das Bild als Verleumder". Als Deutschland endlich bezwungen am Boden lag, kämpfte Avenarius noch weiter zur Reinigung der verseuchten Weltenluft. In der Reihe der „Schriften für echten Frieden" folgten bald die Veröffentlichungen „Die Mache im Weltwahn" und „Der Wortbruch und sein Fluch". 1923 erschien eine Auswahl aus der Riesenmasse der ihm vorliegenden Sammlung, die Kampfschrift „Das Bild als Narr". Avenarius plante noch weitere, dem Volk dienende Arbeiten. Der Tod setzte seinem Wirken ein Ziel. Deutschland würdigte die außerordentliche persönliche Leistung des Mannes kaum, erst das neutrale Ausland und das Deutschtum im Ausland erkannten den Wert dieser Schriften und sorgten für ihre weiteste Verbreitung.

Politiker im eigentlichen Sinne des Wortes ist Avenarius nie gewesen. Dazu war er zu ursprünglich, zu sehr intuitiver Anreger, als zielbestimmter Führer. Nie gehörte er einer bestimmten Partei an. „Zu besonnen, um nationalistisch zu sein; zu freiheitlich, um ‚kaisertreu' zu sein; zu ästhetisch und wissenschaftlich eingestellt, um deutsch-christlich zu sein; zu eigenwesenhaft, um einer Partei anzugehören; zu sehr dem Kern seiner Arbeit gewidmet, um überhaupt politisch zu sein, so war er deutsch schlechthin und damit zuerst auf allen Seiten mit Mißtrauen aufgenommen, nach dem Erstarken seiner ‚Gemeinde' immer noch, und zumal während des Krieges, der Mann ‚zwischen allen Stühlen', vielbefehdet, etwas vereinsamt, selten verstanden, wenn auch der unumgehbare und unenthebbare Führer seiner Schar und der Gesinnungsfreund so manches im einzelnen anders Denkenden."[137]

Bürgerlichkeit

Das Bildungsideal einer Zeit wird bestimmt von der herrschenden Gesellschaftsschicht. So lassen sich im Erziehungswesen des deutschen Volkes verschiedene Bildungsabschnitte unterscheiden. Deren wichtigster dürfte jener genannt werden, dessen Bildungsideal nach Inhalt und Zielsetzung humanistisch-hellenisch war. Die wichtigsten Vertreter dieser neuen Bildung sind Herder und Winckelmann, Goethe und Wilhelm von Humboldt.

Herder war es, der das Stichwort der neuen Bildung prägte: Humanitätsbildung, Bildung des Menschen von innen heraus zu möglichst vollkommener Eigenart. Das erfordert eine gleichmäßige Ausbildung aller dem Menschen innewohnenden Kräfte, der geistigen, der sittlichen und vor allem der ästhetischen Bildungstriebe, die in der Natur des Menschen beschlossen sind. Den äußeren Ausdruck fand dieses neue Bildungsideal im humanistischen Gymnasium.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts blühten die Städte, die durch die ständigen Kriegswirren zurückgeworfen worden waren, wieder auf. Das Handwerk gelangte wieder zu Ehren, das Bürgertum zu wachsendem Ansehen und Wohlstand. Eng verbunden damit war das Streben nach politischem Einfluß. Besonders deutlich wurde das um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Damals schrieb der Historiker Baumgarten in seiner „Selbstkritik des Liberalismus": „Das Bürgertum, seiner Intelligenz, seines Fleißes, seines Reichtums und seines fast einmütigen Willens sich stolz bewußt, wollte endlich im öffentlichen Leben die Stellung erringen, die ihm, wie es gar nicht zweifelte, gebühre."[138]

Dieses Streben minderte sich nach dem siegreichen Krieg von 1870/71. Das deutsche Volk war erfüllt von einem Fanatismus der Arbeit, einem Rausche der Macht, dessen Berechtigung die immer stärker werdende außenpolitische Stellung zu beweisen schien. Eine eifrige Tätigkeit unternehmungs- und wageluſtiger Kaufleute setzte ein. Jedes neue Beginnen schien von vornherein unter günstigen Gestirnen zu stehen. Selbst der plötzliche Rückschlag, der in den achtziger Jahren der übereifrigen Tätigkeit folgte, konnte auf die Dauer den einmal geweckten Geist des Unternehmer- und Gründertums nicht hemmen. Es war die Zeit, in der die Industrialisierung Deutschlands reißende Fortschritte machte. Um die Jahrhundertwende öffneten sich der deutschen Produktion auf der ganzen Welt neue Absatzgebiete, die Ausfuhrzahlen stiegen gewaltig, das Volksvermögen in seiner

Gesamtheit mehrte sich immer rascher. (Von 1895—1911 stiegen die Sparkasseneinlagen von 6,8 auf 17,8 Milliarden Mark.)

Armut und Reichtum schieden sich streng voneinander: in rußigen Hallen und Höfen schaffte der Arbeiter um kärglichen Lohn, während der Unternehmer den prahlenden Wohlstand rein äußerlich prunkvoll durch Bau und Ausstattung seines Hauses, in Tracht, Lebensführung und Genuß bekundete. Es ist die Zeit der überladenen Stuckfassaden, der Gipsfiguren und Attrappen. Zwischen dem Arbeiter, der sich unter dem Einfluß der Sozialdemokratie bewußt Proletarier nannte, und dem wohlhabenden Großbürger, dem Bourgeois, stand der Bürger.

Er ist der eigentliche Träger der neuen Zeit. Fleißige Bürgerhände schufen am Ausbau des deutschen Weltreiches. In emsigem Streben häufte der Bürger Gewinn auf Gewinn, um sich möglichst bald der wohlverdienten Ruhe überlassen zu können. Erfüllt von wirtschaftlichen Interessen, wandte sich der Bürger von der Politik ab. Das Nationale, das Vaterländische war ihm ein willkommenes Schmuckstück, das er bei besonderen Gelegenheiten anlegte.

Wie in der Bildung, zeigt sich auch in der Literatur dieser bürgerliche Einschlag. Der bürgerliche Dichter fand weitesten Anklang und begeisterten Zuruf. Bezeichnend ist der Satz Julian Schmidts, den der Dichter des Bürgertums, Gustav Freytag, seinem erfolgreichsten Romane voranstellte. Der Vorspruch zu „Soll und Haben" lautet: „Der deutsche Roman soll das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit." W. H. Riehl sah im Bürgertum den Träger einer universalen, ausgleichenden, rein menschlichen Bildung. Er lobte den Geist der Erfindung, der Bewegung und der Beharrung am Bürger. Seine Ehrbarkeit und seine nationale Einstellung erschienen ihm als weiterer Vorzug. Daß Riehl und Freytag mit ihrer Auffassung des Bürgertums nicht Einzelerscheinungen waren, sondern nur der Zeit Ausdruck gaben, beweist das Romanschaffen Max Kretzers. Meister Timpe, der Held seines gleichlautenden Romans, zeigt die gleichen Charakterzüge. „Meister Timpe . . . war gleichsam das revoltierende Element, das den Bürger als vornehmste Stütze des Staates direkt hinter den Thron stellte und die Privilegien des Handwerks gewahrt wissen wollte."[139]

Sinnfälliger als Kretzer zeigt dieses bürgerliche Künstlertum Thomas Mann. In seinen „Betrachtungen eines Unpolitischen" widmet er der Bürgerlichkeit einen besonderen Aufsatz. Er bekennt seine innige Ver-

bundenheit mit dem deutsch-handwerkerlichen Kunstmeistertum eines Mörike, Storm und C. F. Meyer. Ethik, Bürgerlichkeit, Verfall und Musik gehören nach Thomas Mann zusammen. In Schopenhauer und Wagner glaubt er die gleiche bürgerliche Grundhaltung zu entdecken. Sie sind „rechte Kinder ihres bürgerlichen Zeitalters, und überall ist in ihrer Menschlichkeit und Geistigkeit das Bürgerliche nachweisbar".[140] Thomas Mann untersucht das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Politik und kommt zu dem Ergebnis, daß der deutsche Bürger von Hause aus unpolitisch ist. Trotzdem Wagner und Schopenhauer durchaus unpolitisch waren, gibt es keine nationaleren Persönlichkeiten als die dieser beiden großen Deutschen der spätbürgerlichen Epoche. Artistik und Bürgerlichkeit sind in Deutschland eine legitime geistige Lebensform, das ist das Endergebnis der Untersuchungen Thomas Manns. „Man ist am Ende der Letzte nicht, wenn man deutscher Bürger ist. Deutsche Bürgerlichkeit, das war immer deutsche Menschlichkeit, Freiheit und Bildung. Der deutsche Bürger, das war eigentlich der deutsche Mensch, und zu seiner Mitte strebte von oben und unten alles, was zur Freiheit und Geistigkeit strebte ..."[141] Thomas Mann steht mit diesem Gedanken nicht allein. In „Rembrandt als Erzieher" heißt es: „Erst wenn der Künstler sich nicht mehr als romantische Ausnahmeperson, sondern als Bürger unter Bürgern fühlt, kann er wieder zu gedeihlicher Tätigkeit gelangen ... Je weniger sich der Künstler äußerlich von seinen Mitbürgern unterscheidet, desto besser ist es für ihn, desto echter wird er sein."[142]

Langbehns Buch erschien 1890, die Betrachtungen Thomas Manns 1920. Wenn sich in den dreißig Jahren die Anschauungen über Künstler und Bürgerlichkeit nicht geändert haben, beweist das, daß das Bürgertum nach wie vor der ausschlaggebende Faktor im gesellschaftlichen Leben war. Die bürgerliche Tendenz der Zeit von 1890 bis zum Weltkrieg mußte in dieser Ausführlichkeit aufgezeigt werden, da ohne sie das Wollen des Kunstwarts, wie auch der große Erfolg kaum verständlich sind. Es überrascht nicht, die bürgerliche Haltung der Zeit auch im Kunstwart wieder zu finden. Man kann sogar behaupten, daß der Kunstwart, zum mindesten von 1900 bis 1914, die eigentliche Zeitschrift des Bürgertums war. So erklärt sich auch, daß zwei dem Kunstwart so nah verwandte Zeitschriften wie der „Türmer" (1898) und das „Hochland" (1902) gleich tiefe Wirkung und gleich großen Einfluß finden konnten. Ein näheres Eingehen auf diese beiden Zeitschriften sei einer zweiten Arbeit vorbehalten, die untersuchen

müßte, wie weit der Kunstwart Entstehung und Zielsetzung von „Türmer" und „Hochland" mitbestimmte.

Wohl kaum wäre dem Kunstwart ein so breiter Erfolg beschieden gewesen, wenn nicht der Herausgeber selbst in seinem Leben und seinem Schaffen mehr oder minder deutlich Linie und Farbe des Bürgertums gezeigt hätte.

Ferdinand Avenarius entstammte einem durchaus bürgerlichen Hause. Die bürgerliche Bildung, die er auf der Dresdener Kreuzschule erwarb, bestimmte seine ganze Geisteshaltung. Nie erstrebte er übermäßigen Wohlstand. Was ihm seine Zeitschrift, seine Arbeit aber einbrachte, betrachtete er als wohlverdienten Gewinn. Als die Auflage des Kunstwarts von 1902 ab immer höher wurde, als die Kunstwart-Unternehmungen, an denen Avenarius beteiligt war, sich auch in materieller Hinsicht bewährten, verfügte Avenarius über ein beträchtliches Einkommen. Er besaß ein eigenes Haus in Dresden und ein Sommerhaus auf Sylt. Mit steigendem Wohlstand legte er Sammlungen an. Seine Lebenshaltung wurde im ganzen luxuriös, verlief also in den gleichen Bahnen wie die so manchen durch Tüchtigkeit und Fleiß zu Besitz gelangten Bürgers. (Das gesamte Vermögen von Avenarius wurde durch die Inflation vernichtet.)

Die bürgerliche Haltung seiner Persönlichkeit kam auch in der Vorliebe für einen bestimmten Gesellschafts- und Unterhaltungskreis zum Vorschein. „Eine freundlich heitere Geselligkeit, mit geistigem Einschlag, zog ihn an, eine familienmäßig unformelle, ungezwungene Lebensart, ein Beisammensein in Güte und zuweilen in Ergriffenheit, überhaupt von künstlerischem Geschmack."[143]

Durchaus bürgerlich war sein Grundsatz, allen Mehrgewinn seiner Zeitschrift zukommen zu lassen. So verwandte er in einem Jahr von 36000 Mark Mehreinnahmen rund 35000 Mark auf die weitere Um- und Ausgestaltung seines Blattes. Bürgerlich war seine konservative Einstellung, das zähe Festhalten an einer einmal gefaßten Meinung. So sein Kampf um den Bestand des Kunstwarts trotz aller Schwierigkeiten, sein immer wiederholtes Bemühen im Fall Spitteler.

Die bürgerliche Grundhaltung seiner geistigen Struktur übertrug sich auch auf die Literatur. Seine Lieblingsdichter: Mörike, Keller, Storm und Raabe, sind nach Herkunft und Art bestes Bürgertum. Sie nehmen den obersten Platz in der Reihe der Wahlahnen ein, die die literarische Wertung des Kunstwarts bestimmen. Die Grundlinien ihrer Kunst laufen den

Anschauungen des Kunstwarts parallel. Mörike, Storm, Keller und Raabe (und weniger ausgeprägt auch C. F. Meyer) sind von einer ursprünglichen Gesundheit, einer Wahrheit der Darstellung, einer Echtheit des Empfindens, wie sie in gleicher Stärke bei wenigen Dichtern zu finden sind. Sie sind die eigentlichen Vertreter ihres Zeitalters. Hinzu kommt, daß die wesentlichen Eigenheiten des Kunstwarts, die ihn vor allen anderen Zeitschriften auszeichnen: Deutschtum und Bürgerlichkeit, bei ihnen in gleich starker und lauterer Prägung erscheinen. Ihre Bedeutung für den Kunstwart und seine literarische Wertung fordert ein näheres Eingehen auf die Haltung, die der Kunstwart den bedeutendsten Dichtern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegenüber einnimmt.

Kein anderer Dichter — außer Raabe — entspricht dem Wollen des Kunstwarts so sehr wie Eduard Mörike. Er ist das überragende lyrische Genie, an dessen besten Gaben die Lyrik der Späteren gemessen wird. Immer wieder gibt Mörikes Kunst dem Kunstwart Gelegenheit, seine Anschauung von der Lyrik, wie von der Kunst überhaupt, klarzustellen. Im Gegensatz zur Surrogatlyrik, die bespricht, stellt die reine Lyrik dar. Bei ihr ist die Stimmung selber der Stoff. In seiner überragenden Verskunst, der Wahl seiner Worte, ist Mörike unübertroffen. Die Treffsicherheit, der Ausdruck seines „befreienden Wortes" ist Goethe ebenbürtig, übertrifft ihn sogar. Denn er ist kein bloßer Nachfahre Goethes, eher sein jüngerer Bruder. Seine Sprache ist von der höchsten Kraft der Charakteristik und von harmonischer Schönheit. In seiner Wertung geht der Kunstwart so weit, selbst die Veröffentlichung unbedeutender Gelegenheitsgedichte zu begrüßen. In seiner außerordentlich hohen Bedeutung ist Mörike immer noch nicht bekannt genug.[144] Dem tiefen Lyriker gesellt sich der köstliche Erzähler. „In Ernst und Humor, im Schauer schöpferischen Tiefblicks in das Herz der Welt, wie in treuherzig schalkhafter Beobachtung des kleinen Lebens bewahrt Mörike die wunderbare Reinheit, die anspruchslose und dennoch den höchsten Ansprüchen genügende, ja nicht zu übertreffende Ausdruckskraft seines Prosavortrages."[145] Das Mörike-Sonderheft, dem diese Sätze entstammen, versucht allseitig Mörike zu erfassen. Die „Losen Blätter" beweisen durch den Abdruck des Briefwechsels mit Schwind, daß seine Lyrik der gesammelte Ausdruck des Menschen ist. Die feinsinnige Einführung in Mörikes „Um Mitternacht" durch Avenarius wurde schon gewürdigt.

Daneben gab der Kunstwart einen Volks-Mörike heraus, der seiner Bedeutung weiteste Wirkung wecken sollte. Und in der Tat: der Kunstwart

hat Mörike erst bekannt, ja zum festen Besitz der Deutschen gemacht. Seit dem Eintreten des Kunstwarts hat Mörike die hohe Stellung als Lyriker, die er ohne die ständig wiederholten Hinweise vielleicht erst in fünfzig Jahren sich errungen hätte.

Noch ist der erste Jahrgang des Kunstwarts nicht vollendet, als Theodor Storm dahingeht. Der Kunstwart würdigt in seinem Nachruf Storms Kunst. Die Eigenheiten seines Schaffens werden aufgezeigt: Stimmungsgehalt — mystisches Element — Vorliebe für die Rahmeneinkleidung. Noch höher als seine Novellen stehen aber seine Gedichte. In der ausgewogenen Kraft ihrer Worte, ihrer hohen Durchgeistigung, ihrer überragenden Gestaltungskraft treten sie ebenbürtig neben die schönsten Blüten, die aus der Saat der deutschen Sprache erwuchsen. Zwar fehlt seiner Prosa die urwüchsige Kraft innerer Gesundheit, aber die alles verklärende „Wonne der Wehmut" verleiht ihr einen eigenen Reiz. Das Alterswerk „Der Schimmelreiter" zwingt zur höchsten Bewunderung einer Gestaltungskraft, die sich selbst im Alter noch steigert. Gleich Adalbert Stifter, mit dem er sich in manchen Punkten seines Schaffens berührt, ist er kein Dichter von überragender Größe, aber „einer unserer feinsten Künstler". Und noch der 30. Jahrgang nimmt das Lobeslied der ersten Jahre wieder auf und rühmt die Storm eigene Welt der Ruhe, der Güte, der Zartheit und Vornehmheit. Seine Dichtung ist Hauspoesie im besten Sinne. Er ist einer der größten „Beleber der Innerlichkeit" und deshalb einer der bedeutendsten Führer auf dem Wege zum Ziel, das der Kunstwart erstrebt: deutscher Kultur und echt deutschem Wesen die Herzen zu wecken.

Gottfried Keller, der Schalk von Seldwyla und Meister der Züricher Novellen, der Dichter des Sinngedichts und Träumer der Sieben Legenden, der Mensch im Grünen Heinrich, der Bürger des Martin Salander ward um 1880 noch immer nicht gebührend erkannt und gelesen. Erst die begeisterte Gefolgschaft des Kunstwarts verschaffte ihm Liebe und Verehrung in breiterem Ausmaß. Zum 70. Geburtstag Meister Gottfrieds bekennt der Kunstwart seine überaus große Verehrung. Seine Kraft der Phantasie, seine ursprüngliche Gesundheit, sein alles verklärender Humor sind ihm unversiegbare Quellen der Freude. „Gulliver in Liliput, ein Riese, der gutmütig die Welt belächelt", nennt ihn Ulrich Klein, der frühverstorbene Mitarbeiter des ersten Kunstwarts. Keller, der Erfreuer und Erzieher, ist „einer jener Geister, die ungesehen und ungeahnt die Tüchtigkeit ihrer Zeit beeinflussen und durch diese alle".[146] Gegen den ungerechten, aus persön-

licher Verärgerung stammenden Angriff Harts verteidigt der Kunstwart Keller in einem besonderen Leitaufsatz.[147] Adolf Freys Erinnerungen werden allen Kunstwartlesern warm empfohlen. Von der Herausgabe der Kellerschen Briefe und Tagebücher erwartet der Kunstwart für alle Kellerverehrer „eine freudige Überraschung".

Für Avenarius war es bestimmt eine Überraschung — aber durchaus keine erfreuliche —, als Albert Köster in der Deutschen Rundschau den Briefwechsel Keller-Storm veröffentlichte.[148] Wenn Köster auch den Namen des unglücklichen Opfers von Kellers Zorn verschwieg, blieb dem Eingeweihten doch kein Zweifel, wer mit dem „anthologischen Habermann" gemeint war. Es ehrt den Menschen Avenarius, daß er Person und Sache trennte und im Kunstwart nicht von nun an Keller ebenso herabsetzte, wie er ihn vorher erhoben hatte. Allerdings kommt nach dem „Tanzlegendchen", das die „Losen Blätter" 1899 bringen, Keller in keinem Jahrgang mehr ausführlicher zu Wort.

Höchstes Lob und bester Wertbeweis aber bleibt dem Kunstwart, vermag er bei einem neuen Talent Gottfried Kellersche Sprach- und Verskunst zu entdecken. Zudem war um die Jahrhundertwende Kellers literarische Stellung gesichert, dem Kunstwart aber öffneten sich neue, umfassendere Ziele.

„Wenn wir vom Kunstwart unter allen lebenden Menschen einen haben, in dem der Geist lebt, den wir zu verkörpern wünschen und versuchen, dann, Wilhelm Raabe, bist dieser Mensch Du!"[149] Und diesem Ausspruch gemäß wird der Kunstwart nicht müde, vom ersten bis zum letzten Jahrgang der behandelten 30 Jahre auf Raabe hinzuweisen und in seinem Geiste zu arbeiten. Dabei ist er in seiner Liebe oft kritiklos und rühmt weniger wertvolle Werke wie „Christoph Pechlin" und „Kloster Lugau" über Gebühr. „Die Akten des Vogelsangs" führen zu den tiefsten und besten Quellen deutschen Volksempfindens. „Altershausen" zeigt die innige Verschmelzung von Erlebnis und Dichtung, es ist ein „tief ergreifendes, in gewissem Sinne sogar ein großes Buch".[150] Sein Tod läßt den Kunstwart das Hinscheiden des letzten Großen des silbernen Zeitalters unserer Literatur beklagen, noch einmal werden Raabes Sinnigkeit und seine Leidenschaftlichkeit betont. Und an der fünften Wiederkehr seines Todestages kann der Kunstwart nicht wortlos vorübergehen. In Deutschlands schwerster Zeit ist Raabe der berufenste Führer zu echt deutscher Innerlichkeit. Sein Deutschtum ist groß und rein wie das eines Dürer, Luther und Fichte.

Zweimal bringen die „Losen Blätter" Stücke aus seinen Werken. 1906 drei Gedichte und fünf Jahre später einen größeren Abschnitt aus Raabes letztem Roman „Altershausen". Auch in den „Lebenden Worten", die später jedes Kunstwartheft beschließen, kommt Raabe oft mit Sinnsprüchen und Lebensregeln zu Wort.

Von Raabe zu Jean Paul führen viele Wege, aber der Kunstwart ist keinen gegangen. Seine Romane erscheinen ihm unlesbar, als „barocken Wust" macht sie der Kunstwart verächtlich. Nur einmal in dreißig Jahren widmet der Kunstwart Jean Paul einen längeren Aufsatz. Der ersten ablehnenden Besprechung im 8. Jahrgang[151] folgt eine weniger schroff absagende, aber auch nicht unbedingt bejahende Würdigung im 26. Jahrgang.[152] Der 150. Geburtstag bietet O. Walzel Gelegenheit, Werden und Wesen des umstrittenen Dichters zu zeichnen. Seine Stellung in der Zeit, seine Verwandtschaft mit der Romantik, sein alles überstrahlender Humor werden aufgezeigt. Dabei betont der Aufsatz mehr seine Schwächen („pikante Geschmacklosigkeit") als seine Stärken und bleibt im ganzen weit entfernt von der begeisterten Jean-Paul-Verehrung, wie sie z. B. der Kreis um Stefan George um dieselbe Zeit pflegte. Der Gedenkaufsatz wird nach alter Gewohnheit des Kunstwarts durch Proben aus den Werken unterstützt. Bezeichnend ist die Auswahl, die der Kunstwart trifft. Nicht der Dichter, sondern der Erzieher und Philosoph Jean Paul wird durch die Stellen aus seinen Werken gekennzeichnet.

Conrad Ferdinand Meyers, des weltabgewandten, vornehmen Zürichers Dichten brachte dem Kunstwart nicht so vertraute, anheimelnde Töne wie das Raabes und Kellers. Und doch rühmt der Kunstwart seine wunderbar geschlossene, große Kunst. Nachdem Adolf Frey, Meyers Freund und Biograph, „Die Versuchung des Pescara" sehr lobend besprochen hat, weist Avenarius selbst auf die dritte Auflage seines Gedichtwerkes hin. Hier ist keine Redseligkeit, immer bleibt die Darstellung der Epik verwandt, eigenartig ist die Behandlung der Balladenstoffe, sein seltener Humor ist beachtenswert, und alles ist überleuchtet von der stillen Einfachheit und Klarheit echter Größe. Drei ausgewählte Gedichte unterstreichen die Besprechung. C. F. Meyers Bekenntnis „Ein Pilgrim", das die letzte Sammlung seiner Gedichte beschließt, kommt im Kunstwart in der ersten, später veränderten Fassung zum Abdruck. Und noch einmal bringen die „Losen Blätter" des 12. Jahrgangs Gedichte, um zu zeigen, wie aus ihnen Meyers wundersam feiner Geist in stets verdeckter Leidenschaftlichkeit und

stets gebändigtem Fühlen spricht. Trotz aller Wertschätzung gibt der Kunstwart sich keiner Täuschung hin: nie ist C. F. Meyer ein volkstümlicher Dichter gewesen, niemals wird er volkstümlich werden. Nicht der täglichen Erquickung dient seine Kunst, sie ist ein gelegentlicher, künstlerischer Festgenuß.

Die Wertung des Kunstwarts den einzelnen Dichtern gegenüber mußte in dieser Ausführlichkeit aufgezeigt werden, da die Kritik der zeitgenössischen literarischen Erscheinungen durch den Kunstwart wesentlich hierdurch mitbestimmt ist.

Von der Geisteshaltung Ferdinand Avenarius' aus führt kein Weg zur Romantik und zum überragenden Genie. Zu Shakespeare, Dante, Calderon und Cervantes fand er niemals ein rechtes Verhältnis. Nietzsches radikaler Feuergeist widersprach seiner innersten bürgerlichen Anschauung. Wagner lernte er niemals schätzen und lieben, trotzdem hier schon sein Blut die Brücke hätte schlagen müssen. Aller vornehmen Ästhetenkunst bleibt er zeitlebens abgewandt. Den Erlösungsschrei des vierten Standes, wie er vereinzelt aus den Werken des frühen Naturalismus ertönte, überhört er. Neuklassik und Neuromantik werden im Kunstwart kaum gebührend gewürdigt. Seine vollste Teilnahme und aufrichtigste Förderung widmet er der aufkommenden bürgerlich-feinen Romandichtung eines Hesse, Frenssen, Huch, Polenz und Strauß.

Auch der Gesellschaftskreis, für den Avenarius dachte und schrieb, die Kunstwartgemeinde, die sich in treuer Gefolgschaft um seine Zeitschrift scharte, war bürgerlich. Der vornehmen Zurückhaltung des Adels stand der Kunstwart, ebenso wie den immer lauter werdenden Forderungen des organisierten Proletariats, in Unverständnis gegenüber. Wohl brachte der Kunstwart Schilderungen aus den Erinnerungen des Arbeiters Fischer, auch der gepflegte Stil und die müde Schilderungskunst des Grafen Keyserling kamen in den „Losen Blättern" zu Wort, aber niemals fand Avenarius ein inneres Verhältnis zu der ihm fremden Art. Niemals setzte er sich mit der ganzen Glut seiner Begeisterung, der Macht seines Lobes für sie ein, stets blieb eine leise Fremdheit, ein Nichtverstehenkönnen.

Aber diese Bürgerlichkeit, die Beschränkung auf bestimmte Gebiete der Literatur war eben die Grundlage des Kunstwarterfolges. Das plötzliche Emporschnellen der Bezieherzahl beruhte nicht zum wenigsten auf dem Hinzutreten des ständig an Wohlstand wachsenden Bürgertums. Lehrer und Oberlehrer, Pastoren und höhere Angestellte, kurz die gehobene, bil-

dungsbedürftige und bildungsfähige Mittelschicht bildete den festen Stamm der Bezieher. Das blieb auch den Außenstehenden nicht fremd. So gab Richard Dehmel seiner Meinung vom Kunstwart in den derben Worten Ausdruck: „Ich . . . kriege den Kunstwart selten zu sehen; womit ich nichts gegen ihn sagen will, denn für den geistigen Mittelstand wird er wohl grad der richtige Leithammel sein.“[153] Diese Leserschicht war bereit, von fester Hand sich führen zu lassen, sie war zum Teil empfänglich für künstlerische Werte. An diese Schicht wandten sich vor allem die Bilder- und Notenunternehmungen des Kunstwarts. Die Aufsätze und Kulturarbeiten trugen viel zur Hebung der Innenkultur bei. Hinzu kam, daß gerade um die Jahrhundertwende ein allgemeines Streben der unteren Schichten nach Bildung und Belehrung einsetzte. Friedrich Paulsen konnte 1900 auf der Tagung des evangelisch-sozialen Kongresses in Kiel feststellen, daß „ein Bildungsstreben der breiten Massen wie jetzt noch niemals in der Welt dagewesen sei. Es ist erstaunlich, in welchem Umfang die Massen trotz des Druckes schwerer Arbeit an dem geistigen Leben unserer Zeit, an ihrem Wissen und Können auf allen Gebieten teilhaben.“[154] Nahmen die Massen aber erst am Bildungsgut der oberen Schichten teil, war es von da bis zur Verbürgerlichung nur noch ein kleiner Schritt. Auch für diese Bildungsbestrebten war Avenarius ein sicherer Führer, zumal er sich niemals im Tone vergriff. „Menschlich-kräftig sprach er zu denen, die sich seiner Führung anvertrauten, freundlich und anfeuernd, mit ernster Kritik, zuweilen mit herber Strenge.“[155]

Kulturkonservativismus

Dem echten Deutschtum und der gesunden Bürgerlichkeit gesellt sich als dritte, hervorstechendste Eigenart des Kunstwarts ein stark ausgeprägter Kulturkonservativismus. Wie kaum eine andere Zeitschrift wurzelt der Kunstwart ganz im Erbe der hingeschiedenen Großen. Sie sind ihm die obersten Maßstäbe in allen Zweifelsfragen.

Wenn auch der Kunstwart als „Rundschau über alle Gebiete des Schönen“ gegründet wurde, ergab sich doch bald schon ein Überwiegen des literarischen Teils. Es ist deshalb berechtigt, an der literarischen Wertung des Kunstwarts diese konservative Einstellung im einzelnen nachzuweisen.

Auch für die bildende Kunst und die Musik läßt sich diese Haltung aufzeigen. So trat der Kunstwart in der Malerei hauptsächlich für Ludwig Richter, Moritz von Schwind, Arnold Böcklin und Hans Thoma ein; Max Klingers Phantasiekunst findet im Kunstwart begeisterte Anerkennung. Den neueren Malern gegenüber, einem Liebermann, Marées, Khnopff u. a. hält sich der Kunstwart im ganzen zurück, wenn er auch 1908 eine Mappe der Expressionistin Katharina Schäffner veröffentlicht.

Als der Kunstwart 1887 erschien, lag die Musikredaktion in den Händen Karl Söhles. Er suchte, vollkommen unabhängig von Avenarius, die Komponisten aus, für die der Kunstwart eintrat. So kommt es, daß in den ersten zehn Jahren Hugo Wolf fast völlig zurückgehalten wird. Als allerdings Richard Batka später den musikalischen Teil übernahm, wurde Hugo Wolf auch im Kunstwart sehr hervorgehoben. Daneben feierte der Kunstwart immer wieder die hingeschiedenen Großen wie Bach, Bruckner u. a. m. Eine kurze Zeit nur war Karl Grunsky Musikredakteur des Kunstwarts; er trieb keinen ausgesprochenen Heroenkult wie seine Vorgänger und wie sein Nachfolger, Leopold Schmidt. Schmidt stellte in den Vordergrund der musikalischen Kunstwartbetrachtung Richard Strauß. Als nun nach dem Ausscheiden Schmidts Wolfgang Schumann auch noch die Musikredaktion übernahm, war der Heroenkult zu Ende. Im ganzen zeigt sich aber auch auf musikalischem Gebiet die gleiche Erscheinung wie in der Malerei und Dichtung: die lebenden Größen treten zugunsten der hingeschiedenen Großen zurück.

Gleich einem kampfbereiten Wächter steht der Kunstwart vor der Burg deutschen Geistes und deutscher Kultur. Mit gefälltem Speer verwehrt er jedem Unberufenen den Einlaß, denn er ist der Hüter des überkommenen Schrifttums, der Bewahrer und Fortführer deutschen Geisteserbes. Und schwankt er einmal und steht abwägend und überlegend vor einer neuen Erscheinung des deutschen Schrifttums, nimmt ihm ein Blick auf die Tafeln der Werte, auf die Reihe der Ahnen jeglichen Zweifel.

Denn neben dem Kampf für das als richtig erkannte Neue ist ihm das Gedenken, das Lebendighalten der Großen wichtigste Aufgabe. Aus ihren Meisterwerken, die für die Ewigkeit geschaffen erscheinen, die vor dem sichersten Maßstab in literarischen Dingen, der Zeit, bestanden, die gleich Gemälden alter Meister mit wachsendem Alter nur zunehmen an Leuchtkraft und Frische, gewinnt der Kunstwart die Grundbegriffe, mit denen er jedes neue Werk mißt und wertet. In jedem Lob des Kunstwarts

schwingt der gleiche Unterton mit: Wahrheit und Lebenstreue, innere Gesundheit und echte Ursprünglichkeit, enge Verbundenheit ethischer und ästhetischer Anschauungen — nur der wahrhaft sittliche Mensch kann ein großes Kunstwerk schaffen! —, das sind die Eigenschaften, die das echte Kunstwerk und den wahren Künstler kennzeichnen.

Aus dieser Grundhaltung des Kunstwarts in Art und Wesen seiner Kritik an Künstlern und Kunstwerken läßt sich seine Wertung im Einzelfalle nahezu vorausahnen. Die Großen, denen er das Rüstzeug seines Urteils verdankte, sind dem Kunstwart unantastbar und makellos überall, wo ihre Kunst echt und gesund ist. Auch die dichterisch verklärte Wirklichkeitskunst eines Keller, Raabe, Storm findet vollste, bedingungslose Anerkennung. Es sind die Dichter, die schon dem jungen Avenarius „als liebe Sterne über den Weg leuchteten", die ihn erfreuten und beglückten.

In der Rückschau überrascht des Kunstwarts völlige Nichtachtung wichtiger literarischer Erscheinungen der deutschen Dichtungsgeschichte. Fast alle Dichter, die der Klassik vorangingen oder ihr folgten, scheinen dem Kunstwart nie gelebt zu haben. Allen literarischen Erscheinungen, die irgendwie den Beigeschmack der Schule oder des vorher bestimmten Programms haben, steht der Kunstwart mißtrauisch und ablehnend gegenüber. Er, der stets nach Ursprünglichkeit und gesunder Ehrlichkeit schürfte, sah in ihren Werken nur die bestimmte literarische Absicht. Zu deutlich schien ihm das Überwiegen des gedanklichen Entwurfs vor der künstlerischen Gestaltung.

So würdigt der Kunstwart den Sturm und Drang ebensowenig wie die Romantik. Kein Träger der romantischen Bewegung erscheint im Kunstwart, weder Friedrich noch August Wilhelm Schlegel, weder Hölderlin noch Novalis, noch Görres, der größte Publizist der Romantik, mit dem Avenarius nach Wollen und Wirkung durch viele Fäden verbunden war. Auch der genialen dramatischen Schöpferkraft eines Büchner und eines Grabbe stand der Kunstwart verständnislos gegenüber. Selbst Grillparzers Kunst scheint ihm mehr von Epigonentum als von eigenhaften Werten erfüllt.

Vollstes Lob aber findet Friedrich Hebbel, „Deutschlands größter Dramatiker seit Goethes Tod", wie ihn der Kunstwart nennt. Vor allem ist es Adolf Bartels, der nie müde wird, Hebbels Größe aufzuzeigen. Als der Kunstwart erschien, war Hebbel schon ein Vierteljahrhundert tot, aber er genoß noch immer nicht die Kenntnis und Verehrung, die ihm als

bedeutendem Dramatiker zukam. Gleich hoher Wertung erfreut sich Hebbels Widersacher, Otto Ludwig. Auch hier ist der Kunstwart unausgesetzt bemüht, dem Dramatiker die Stellung im literarischen Leben zu verschaffen, die ihm seiner Meinung nach schon lange gebührt.

In der Literaturgeschichte hat es immer Zeiten der Ruhe, der großen Werke und Zeiten des Umsturzes alles Bestehenden, des Suchens nach neuen Wegen, neuen Formen der Kunst gegeben. So begann auch um 1880 im deutschen Schrifttum eine solche Revolution. In Theorie und Praxis suchte man den neuen Idealen Geltung zu verschaffen. Langsam traten aus dem Chaos des Schrifttums, aus den verirrten und verworrenen Meinungen mehrere Strömungen mit größerer Klarheit hervor. Teils lösten sie einander ab, teils liefen sie nebeneinander her. Um die Schlagworte Realismus, Naturalismus, Symbolismus, Dekadenz u.a. sammelten sich die führenden dichtenden Geister. Zu allen Kunstrichtungen nimmt der Kunstwart eindeutig Stellung. Dabei betont er immer wieder, daß alle Dichtung wie das Leben in steter Bewegung sei. In der unabsehbaren Kette der Dichtung greifen alle Ringe ineinander. Nicht alle sind gleichwertig, und doch bildet der Zusammenhang aller erst die Kette. Schon im zweiten Jahrgang weist der Kunstwart darauf hin, daß das einseitige Schule- und Programmachen noch nie zu etwas Positivem geführt hat. „Man nenne uns", ruft Avenarius, „irgendeine Tat, die von einer Schule — die Veranstalter sind in Wahrheit oft Schüler— ausgegangen ist — man wird keine finden. Die Programme wurden aufgestellt, aber die Erfüllung hinkte bedenklich hintennach; es war wohl das Wollen da, es gebrach aber an Können."[156] Er weist darauf hin, daß alle großen, wirklich schöpferischen Dichter erst das vollendete Kunstwerk schufen — die Theorie folgte nach.

Der Naturalismus als Schlagwort gewann erst Geltung mit den Aufführungen von Hauptmann und Sudermann, 1889. Vorher sprach man meist von Realismus. Auch hier betont Avenarius, daß die getreue Wiedergabe der Wirklichkeit wohl der Grund sei, in dem der Realismus wurzele, aber nicht sein Ziel. Kraft seiner Phantasie muß der Dichter die Stoffe der Wirklichkeit verarbeiten, umformen, alles Unwesentliche, Zufällige ausscheiden, damit nur das Notwendige, der Kern der Erscheinungen, ihre Wahrheit zurückbleibt. Als dann der Realismus der mächtigeren Strömung des Naturalismus weichen muß, faßt Avenarius den Sinn der Bewegung noch einmal rückschauend zusammen. Im Bunde mit der

positiven Wirkung der modernen fremden Dichtung hat der Realismus eine Befreiung der Literatur aus Akademiker- und Alexandrinertum zwar nicht erreicht, aber doch gefördert. „Selbst solche Tagesschriftsteller, die kritisch das Streben der Jüngeren sehr gerne ‚geißelten', machten in der Produktion ihren Forderungen stillschweigend auf der ganzen Linie Zugeständnisse."[157]

Drei Dichter scheinen dem Kunstwart den Realismus zu verkörpern: Fontane, Liliencron und Wildenbruch. Fontanes Phantasie und Wirklichkeitssinn werden gerühmt. Seine wunderbar frische Kunst, sein poetischer Realismus erinnern manchmal geradezu an Meister Gottfried von Zürich.[158] Jedes neue Werk Fontanes wird mit gleichem Wohlwollen besprochen, die „Losen Blätter" bringen häufig Schilderungen aus seinen Werken. Schon in einer Besprechung der „Täglichen Rundschau"[159] hatte sich Avenarius für den damals noch kaum bekannten Liliencron eingesetzt. Und auch der Kunstwart nimmt den Ton seiner ersten Würdigung auf. Er schätzt an Liliencrons Gedichten die Ehrlichkeit, ihre Natürlichkeit und Ursprünglichkeit. Mehrfach brachten die „Losen Blätter" Gedichte und noch 1908 ein Bruchstück aus dem Roman „Leben und Lüge", einer verdeckten Autobiographie, die keine Zeitung und keine Zeitschrift zum Erstabdruck nehmen wollte. Den Hingeschiedenen preist der Kunstwart als einen der besten Erzieher der neuen Literatur. „Als einer der Edelsten in der Gefolgschaft der großen Gesunden bleibt uns auch Liliencron."[160]

Auch bei Ernst von Wildenbruch weiß der Kunstwart in Lob und Tadel den rechten Mittelweg zu gehen. So betont er schon in den neunziger Jahren, als Wildenbruchs pathetische Dramatik die Bühnen beherrschte, daß Wildenbruch durchaus nicht das dramatische Genie ist, zu dem ihn viele Zeitgenossen erheben wollten. Er ist mehr Redner, mehr Agitator als überlegsamer Dramatiker. Gegenüber der klingenden Phrase des Bühnendichters verweist der Kunstwart auf den feinen Erzähler.

Als der Kunstwart 1887 erschien, waren die bedeutenderen Dichter entweder schon tot oder hatten ihr Bestes gegeben. Der zeitliche Abstand war groß genug, ihnen in etwa gerecht zu werden. Das wird anders mit dem Jahre 1889. Es ist das Geburtsjahr des Naturalismus. Neue, völlig unbekannte Talente betreten die Bahn des literarischen Kampfes. An der Stellung des Kunstwarts den neuen Erscheinungen gegenüber, deren Werden und Wachsen er von Anbeginn miterlebte, muß sich erweisen, ob der Kunstwart fähig und berufen war, Führer und Helfer auf dem

Weg durch die verschiedensten einander ablösenden oder nebeneinander herlaufenden literarischen Richtungen zu sein.

Im Winter des Jahres 1888 hatten Arno Holz und Johannes Schlaf in gemeinsamer Arbeit, der lärmenden Täglichkeit fern, ein neues Kunstideal gefunden. Als konsequenten Naturalismus verkündeten sie den Fund der aufhorchenden jungen Dichtergeneration. „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung."[161] Das war die Formel, in die Arno Holz das Wesen der neuen Kunst zu pressen versuchte. Als praktisches Beispiel erschien ein Jahr nach Hauptmanns Erstling die „Familie Selicke". Wie jeder neue Gedanke fand der Naturalismus bei den einen übersteigertes Lob, bei den anderen ebenso scharfe Absage.

Der Kunstwart aber bemüht sich von Anfang an, Sinn und Bedeutung der neuen Bewegung zu erkennen. Als der Naturalismus noch um Geltung rang, machte der Kunstwart der üblichen Gegenüberstellung von Naturalismus und Idealismus ein Ende. Idee und Natur sind keine Gegensätze. Sie sind unerreichbare Grenzwerte einer unendlichen Reihe, deren einzelne Glieder die verschiedenen, sich verändernden künstlerischen Persönlichkeiten bilden. „Die Mitte wird auch hier den Höhepunkt bezeichnen, und sie ist von beiden Seiten aus gleichmäßig zu erreichen. An den Grenzen aber stehen auf der einen Seite die leere Schablone, auf der anderen rohe Formlosigkeit."[162] Treffend bemerkt der Kunstwart, daß gar vieles, was unter dem Namen Naturalismus einhergeht, eigentlich gar nicht dazu gehört, nimmt man Naturalismus im Sinne von Natürlichkeit. Und darüber darf man sich nicht täuschen: so mächtig und bedeutungsvoll auch die neue Bewegung heranwächst, erst ein nachgeborenes Geschlecht vermag die Äußerungen der Kraft von denen der überreizten Aufgeregtheit scharf zu trennen. Eine bedingte Berechtigung ist dem objektiven Naturalismus nicht abzusprechen, er ist „ein Durchgangszustand unserer Kunstbildung". Nach den glänzenden Erfolgen, die Hauptmann und Sudermann mit ihren frühen Dramen errangen, betont Avenarius noch einmal ausdrücklich, daß im Kunstwart über die Aufnahme neuer Werke durch das Publikum nicht berichtet wird. Hier gilt das eigene Urteil, und er ist nicht gewillt, der Verwechslung von Tageserfolg und bleibender Bedeutung irgendwelchen Vorschub zu leisten.

Als Alfred Biese im Kunstwart die neue Richtung völlig verdammt, wendet sich Avenarius in einer Fußnote gegen diese ungerechte Verurtei-

lung. Er hält die ganze Bewegung nicht für schädlich. Im Gegenteil! Er nimmt den „unerfreulichen Anblick einiger Leute, die ein paar Jahre lang oben schwammen, nicht weil sie stark, sondern weil sie leicht waren, recht gern mit hin als Zugabe zu dem tatsächlichen Segen, den wir dem neuen Strom verdanken. Er hat manches Abgestorbene, das man für lebend hielt, als tot erkennen lassen, gebrochen und weggeschwemmt, und ob er den Boden nicht für neue Saaten befruchtet hat — das ist eine Frage, die uns zum mindesten offen erscheint".[163]

Dem Naturalismus als Gesamterscheinung steht der Kunstwart abwartend gegenüber. Die Frage nach Wert oder Unwert beantwortet er ausdrücklich nicht. Die einzelnen Persönlichkeiten der naturalistischen Bewegung wertet er wesentlich schärfer und kritischer.

So begleitet er das Schaffen Max Kretzers mit Wohlwollen. Auch das ehrliche Wollen von Holz und Schlaf werden anerkannt. Noch 1901 bringt der Kunstwart Szenen aus Schlafs Drama „Meister Oelze".[164] Das dramatische Schaffen von Arno Holz wird dagegen, besonders in späteren Jahren, erheblich überschätzt. Auch der junge Hauptmann wird richtig beurteilt, aufmerksam folgt der Kunstwart den Wandlungen des Dramatikers und sucht Spuren des Dauernden, Echten, Gesunden zu entdecken. Selbst Sudermann wird nicht, der Mode der Zeit entsprechend, fallengelassen. Wenn seine Dramen auch minderwertig sind, erscheint Sudermann in seinem Romanschaffen ehrlich und echt.

So bleibt auch hier der Kunstwart sachlich und gerecht, trotz des überscharfen Tones, den er oft in der Ablehnung der Kunst anschlägt, der sein jahrelanger, überzeugter Kampf gilt: der seichten, verlogenen Unterhaltungsliteratur (Paul Lindau!). Dabei vergißt er nicht, wo er Spuren des Echten und Gesunden sieht, anzuerkennen und durch sein Lob solchen Werken Freunde zu erwecken.

Seiner parteilosen Einstellung gemäß, versucht der Kunstwart auch solchen Erscheinungen, die nach ihrer ganzen Art völlig von ihm verschieden sind, gerecht zu werden. Dabei ist er sich stets seiner Verantwortung bewußt, er weiß, daß sein Urteil für viele maßgebend ist. Deshalb ist er vorsichtig und ständig bemüht, jede Erscheinung genau und gerecht zu werten. So erreicht er eine solche Treffsicherheit, daß sein Urteil noch auf lange Jahre Richtung und Maß bleibt. Im Naturalismus sah man zur Zeit seiner Blüte die Dichtungsform aller kommenden Geschlechter, zum mindesten aber des kommenden Jahrhunderts. Aber schon als das

neue Jahrhundert heraufstieg, hatte der Naturalismus seine eigentliche Kraft verloren. Der Kunstwart gehörte zu den ersten Zeitschriften, die diese bedingte Berechtigung erkannten. Von Anfang an war ihm klar, daß der Naturalismus nur ein Durchgangsstadium, nicht der Beginn einer neuen Kunst war.

Wir Heutigen sehen in Staunen und Bedauern, was der Kunstwart nicht ausspricht, aber doch zu sehen scheint, daß eine ganze Bewegung nutzlos vergehen mußte, daß zahlreiche Talente ihre besten Kräfte im Kampf um ein unfruchtbares Ideal verschwendeten.

Das Feldzeichen des Kunstwarts, das in allen literarischen Fehden zu seinen Häupten flatterte, trug drei Worte: Wahrheit, Echtheit und Gesundheit. Sie sind ihm höchstes Gesetz und untrüglicher Maßstab. Auf ihr Vorhandensein untersucht er jedes neue Kunstwerk. Fehlt aber eines der Maße oder fehlen sie alle, bekämpft der Kunstwart mit allen Mitteln, mit nie erlahmendem Eifer die schädliche neue Erscheinung. Infolge dieser Einstellung ist es nicht verwunderlich, daß er von Anfang an der literarischen Strömung, die sich bewußt Dekadenz nannte, in schärfster Ablehnung gegenübersteht.

Es ist dem Kunstwart äußerst bezeichnend, daß die Dekadenten sich selbst ihren Namen wählen. Sie fühlen sich eben ganz als Menschen des Niedergangs, des Verfalls. Ihre Erkrankung bekämpfen sie nicht, „sie geben sich ihr hin, sie belauschen sie, sie gewinnen ihr Reize ab, sie sind wohl gar stolz darauf und fühlen sich, wie so viele der ihnen nah verwandten Hysteriker, als etwas ‚Feineres' als die Gesunden".[165] Das Gesunde ist ihnen unangenehm, weil es nicht genug Reize in sich birgt, sie brauchen das Übertriebene, Grelle, Rohe, Sensationelle, damit es sie aufpeitsche. Und doch sind die Dichtungen der Begabten unter ihnen auch für den Gesunden nicht ohne Wert. Aber, warnt Avenarius, man muß sich den Blick bewahren für das Gesunde und das Kranke, das Starke und das Schwächliche, das Neuschöpferische und das Absonderliche. Gesund ist alles, was der Erhaltung des Lebens dient, was die geistigen Organe verfeinert, was nicht schwächt und zermürbt, sondern übt und erzieht.

Um 1895 setzte naturgemäß ein heftiger Rückschlag gegen die Kunst ein, deren einziger Inhalt die nackte Wirklichkeit war. Diese gegennaturalistische Strömung war durchaus nicht auf Deutschland beschränkt, in jedem Lande Europas fanden sich mehrere Führer dieser neuen Kunstrichtung, des Symbolismus. In der englischen Literatur brach Oscar

Wilde der neuen Bewegung Bahn, in Italien wirkte d'Annunzio in ihrem Sinne, weitaus am stärksten war der Symbolismus in Frankreich und Belgien. Hier wirkten französisch schreibende Dichter flämischer Abstammung: Huysmans, Verhaeren und Maeterlinck. In Deutschland kam der Symbolismus nicht in solch reiner Prägung bei einem Dichter vor. Wohl konnte man bei vielen symbolistische Züge entdecken, so bei Nietzsche, Dehmel und George.

Dem Kunstwart scheint die neue Bewegung aus der Sehnsucht nach Ureignem, Innerlichem entstanden zu sein. Wenn auch der Symbolismus nur eine Mode zu sein scheint, die eine andere Mode verdrängt, will der Kunstwart „in möglichst voraussetzungsloser Weise zum Verständnis des Wollens dieser Leute beitragen".[166] Denn wie bei jeder neuen Bewegung ertönt in der Öffentlichkeit fast nur ein Krönе- oder Kreuzigegeschrei. Das Haupterfordernis sachlich-gerechter Beurteilung fehlt: die Ruhe. Deshalb ist der Kunstwart bestrebt, den Symbolismus allseitig zu erfassen, seinen innersten Gehalt, vor allem seine Bedeutung für das deutsche Schrifttum herauszustellen. Denn, sagt Avenarius, „eine literarische Strebung, der nichts, gar nichts Gutes für den Fortschritt zu entnehmen gewesen wäre, kennt die deutsche Literatur nicht, so heftig auch stets der Kampf gegen das Neue geführt wurde".[167]

Im ganzen hält er sich aber auch dieser neuen Richtung gegenüber stark zurück. Sie ist nicht nach seinem Geschmack, und so kommen weder Dehmel, noch Stefan George, noch einer der ausländischen Dichter — außer Maeterlinck — ausführlicher im Kunstwart zu Wort.

Auch den neu auftretenden Richtungen der Neuklassik und der Neuromantik gegenüber beobachtet der Kunstwart eine mehr abwartende Haltung. Das strenge Kunstwollen Paul Ernsts wird anerkannt, Eulenberg und Hardt scheinen dem Kunstwart große dramatische Hoffnungen. Der Kunstwart läßt sich von der jugendlichen Glut ihrer Dramen blenden, ist aber ehrlich genug, als jede Hoffnung, die er auf ihre Entwicklung zur Größe gesetzt hat, schwindet, seinen Irrtum offen einzugestehen.

Gesunde Bürgerlichkeit ist das Kennwort des Kunstwarts. Wo immer er sie in mehr oder minder stark ausgeprägtem Maße entdeckt, lobt und kämpft er für sie bzw. für das Kunstwerk, das auf dem Boden der Bürgerlichkeit steht.

Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß die dem Bürgertum am meisten angemessene Dichtungsform der Roman ist. Weder Drama

noch lyrisches Gedicht werden im Bürgerhaus in annähernd gleichem Maße gelesen wie die Prosaerzählung, gleichviel, ob es Novelle oder Roman ist. Aus diesen Gründen findet keine Dichtung gleich hohe Anerkennung im Kunstwart wie der bürgerlich-feine Roman, der gerade in den Jahren vor dem Weltkrieg vielgestaltige Blüten trieb. Hier lobt der Kunstwart aus vollstem Herzen, hier erspäht er eine Kunst, die seinem innersten Sein entspricht. Stets ist er achtsam auf irgendein neues Talent, das die Reihe der Prosaerzähler vergrößern könnte. Und wirklich darf der Kunstwart den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, Männer wie Friedrich Huch, Hermann Hesse, Wilhelm von Polenz u. a. erst in Deutschland bekanntgemacht zu haben. Er ebnet ihren literarischen Weg durch sein Wort und den Abdruck in den „Losen Blättern".

Auch in späteren Jahren bleibt der Kunstwart dieser Einstellung treu. Walter von Molo, Albert von Trentini und der Österreicher Franz Nabl danken dem Kunstwart ein gutes Stück ihres literarischen Ansehens. Eben weil die zeitgenössischen Romandichter das Erbe der Großen fortführten, weil in ihren Werken die wirklichkeitsfrohe Kunst eines Keller und Storm wieder auflebte, setzte der Kunstwart sich in diesem Maße für die Prosaerzähler ein.

Wie der Kunstwart zeitgenössische und vergangene literarische Erscheinungen wertet, kann nicht überraschen, wenn man seine Grundhaltung berücksichtigt. Immerhin fand auch innerhalb des Kunstwarts ein Kampf um die Modernisierung des Literatururteils statt. So teilt Wolfgang Schumann mit, daß er und Willy Rath sich bemühten, den Abdruck moderner Dichtungen in den Vordergrund zu bringen, während Avenarius und Frau Else Avenarius mit Vorliebe ältere Verfasser, Gedichtauslesen u. ä. brachten.[168]

Dieser heimliche Kampf kommt auch in der wechselnden Beurteilung einzelner Dichter zum Ausdruck. So würdigt der spätere Kunstwart Grosse, Greif und Heyse nicht entfernt mehr in dem Ausmaß wie der Kunstwart der ersten Jahre. Auch die stärkere Berücksichtigung umstrittener Dichter wie Arno Holz, Rainer Maria Rilke und Dauthendey u. a. m. nach der Jahrhundertwende ist wohl auf Schumanns Einfluß zurückzuführen.

Besonders deutlich wird die konservative Haltung des Kunstwarts in seinem Verhältnis zu den großen Kulturpädagogen des endenden 19. Jahrhunderts. Drei Männer waren es vor allem, die gleich Avenarius die Hohlheit der deutschen Bildung, der deutschen Kultur erkannten: Paul

de Lagarde, Friedrich Nietzsche und J. A. Langbehn. Alle drei waren bemüht, durch ihr Wesen und Werk Abhilfe und Besserung zu schaffen. Wohl nennt der Kunstwart Lagardes Namen — von seinem Wollen und seinem Werk findet sich aber in keinem Heft eine Spur. Langbehns Verhältnis zum Kunstwart wurde schon gewürdigt. Wie mit Langbehn, trat Avenarius auch mit dem dritten der großen Kulturerneuerer, mit Nietzsche, in nähere Verbindung. Das Verhältnis zwischen dem Kunstwart und Friedrich Nietzsche sei näher aufgezeigt, da es kaum bekannt und für beide Teile aufschlußreich ist. Vorweggenommen sei, daß der Kunstwart der Bedeutung Nietzsches für die deutsche Kultur kaum gerecht wird. Zudem widersprach die ganze Geisteshaltung Friedrich Nietzsches der bürgerlichen Einstellung des Kunstwarts sowohl als der von Avenarius.

„Wertester Herr,

auf dergleichen Anfragen habe ich bishin immer nein gesagt, es hilft nichts, ich muß es auch in diesem Falle tun. Sehen Sie darin nicht mehr als eine der fünftausend Necessitäten, die ein resoluter Wille zur Unabhängigkeit in sich trägt. Man ist nicht ungestraft ‚Philosoph'. Ich will schlechterdings nichts mit Zeitschriften zu tun haben: sie sind immer Parteischriften und am meisten dann, wenn sie es selbst nicht zu sein glauben. — Ich kann, zu meinem Bedauern, hier weder von meiner alten Theorie, noch Praxis abgehen. —

Übrigens gibt man mir diese meine ‚Enthaltsamkeit' artig genug zurück: man enthält sich auch meiner. Wenigstens sagte mir dies Gottfried Keller (— ‚mein Name sei in deutschen Zeitschriften so gut wie nicht mehr vorhanden'—)."[169]

Das ist der Anfang des Absagebriefes, den Nietzsche auf die Bitte von Avenarius um Mitarbeit am Kunstwart schreibt. Aber er weist auf zwei Männer hin, „deren feiner und freier Geschmack in artibus schon mehrfach seine Bewunderung erregt hat (— ‚und die zu schreiben verstehen!')." Der eine ist sein treuester und vertrautester Freund Peter Gast, der andere Karl Spitteler, der als Dichter unter dem Decknamen Felix Tandem schrieb. Zwei Tage vorher wollte Nietzsche noch zusagen; er fand es gut, „einen Ort zu haben, wo man gelegentlich in aestheticis mitreden kann".[170] Als er nun doch absagte, konnte er sich nicht versagen, seinem Brief den boshaften Nachsatz anzufügen: „Ad vocem Musik: Hüten Sie sich vor

allen Wagnerianern, die schreiben — das ist Hornvieh oder Sumpf."[171] Avenarius aber war der Neffe Richard Wagners.

Ob Avenarius durch diese Nachschrift beleidigt oder gar verletzt war, geht aus den ersten Besprechungen des Kunstwarts nicht klar hervor. Aus Anlaß eines Kunstwartaufsatzes über Wagner und die Melodie erinnert Nietzsche an Schopenhauers Urteil über „Norma". Der Kunstwart druckt dies aus Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung" ab.[172] Drei Hefte später wird Nietzsches eben erschienene Schrift „Zur Genealogie der Moral" besprochen, trotzdem der Kunstwart eigentlich nicht auf philosophisches Gebiet überzugreifen pflegt. Bei Nietzsche macht er eine Ausnahme, weil seine Bücher zahlreiche und geistvolle Bemerkungen über die Kunst enthalten. Dann erscheint Nietzsches Streitschrift „Der Fall Wagner". Der Kunstwart beschränkt sich zunächst auf eine möglichst sachliche Inhaltsangabe. Inzwischen hat Nietzsche Peter Gast die Übersendung seiner Streitschrift an den Kunstwart mitgeteilt und ihn gebeten, die Besprechung der Schrift zu übernehmen, damit ihm kein anderer zuvorkomme. So findet sich zwei Hefte später ein begeisterter Aufsatz aus der Feder Peter Gasts.[173] Unter ausgiebiger Benutzung von Nietzsches Worten stellt er die Hauptvorwürfe Nietzsches gegen Wagner zusammen. Sein Schauspielertum, seine innere Krankheit, die Unwahrhaftigkeit seiner Musik. Wagner ist ein décadent. Und so mischt er die drei großen „stimulantia der Erschöpften, das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige". „Nietzsche ist eine in unserer Zeit fast unmöglich erscheinende Kultur für sich — von einem Ernst, einer Ursprünglichkeit, einer Kraft und Höhe des Geistes und des Empfindens, vor der den meisten Menschen schaudern wird. Mit ihm hat sich eine neue Sphinx vor das Leben hingelagert."[174] Aus jedem Wort des Aufsatzes spricht eine gläubige Verehrung, ein hoffnungsfrohes Kündertum von dem überragendsten Geist, den das endende 19. Jahrhundert den Deutschen schenkte. Für die Bedeutung und wachsende Kenntnis Nietzsches war der Kunstwartaufsatz äußerst wichtig — vorher hatte noch keine Zeitschrift vom Range des Kunstwarts über Nietzsche zu reden gewagt.

Avenarius aber beschließt den Aufsatz Peter Gasts, „der in dem Streite, um den sich's hier handelt, sehr weit entfernt von uns selber steht",[175] mit einigen Sätzen. Auch nach des Kunstwarts Überzeugung ist Nietzsche einer der geistvollsten und tiefsten Denker unserer Zeit. Zwischen dem älteren Nietzsche und dem jüngeren Nietzsche besteht aber ein Widerspruch. Der begeisterte Wagnerkünder wandelt sich in einen ebenso entflammten

Wagnerbekämpfer. (Avenarius übersieht, daß die Sinnesänderung Nietzsches schon seit zehn Jahren bestand — auch ein Zeichen, wie aufmerksam und fleißig Nietzsche gelesen wurde.) Immerhin muß der Gesinnungsumschwung des „hervorragendsten Wagnerianers" beachtet werden und zwingt zu einer Auseinandersetzung. „Daß der tiefste Geist auch der frivolste sein muß" — das vermag der Kunstwart nicht zu begreifen, und so bemängelt er den leichten Stil der Streitschrift, die ihm als die Gabe eines „überaus espritreichen Feuilletonisten, der mit großen Gedanken spielt", erscheint.[176]

Dagegen wendet sich Nietzsche. Er schreibt dem Kunstwartherausgeber zwei Briefe, die er wörtlich im Kunstwart zu veröffentlichen bittet.[177] Gegen Avenarius' Vorwurf des Feuilletonistischen verteidigt er sich damit, daß in diesem Jahre, wo eine ungeheure Aufgabe, die Umwertung aller Werte, auf ihm laste, es zu seinen Beweisen der Kraft gehöre, in dem Maße Hanswurst, Satyr oder, „wenn Sie es vorziehen, ‚Feuilletonist' zu sein, sein zu können, wie ich es im ‚Falle Wagner' gewesen bin".[178] Wagner als Typus schätzt er sehr. Seine Abkehr ist aber nicht von gestern. So bringt der zweite Brief eine Anzahl von Stellen, die seinen mindestens zehnjährigen Kampf gegen Wagner beweisen sollen. Schon 1876 hielt Wagner Nietzsche für seinen einzigen und eigentlichen Gegner. Wagner und Nietzsche sind verschieden wie arm und reich, wie krank und gesund, wie ein décadent und eine aus der Überfülle der Kraft heraus schaffende dionysische Natur. Der Schluß ist ergreifend: „Warum ich das alles Ihnen schreibe? Weil man in St. Petersburg und in Paris mich ebenso ernst nimmt und liest wie nachlässig im Vaterlande. Nachlässig ... was für ein Euphemismus ...."[179]

Am 16. Dezember 1888 war die Zusammenstellung des sechsten Heftes, in dem Nietzsches Briefe erschienen, abgeschlossen. Am gleichen Tage schrieb Nietzsche seinem Freunde Peter Gast: „Avenarius, dem ich mit einem boshaften Briefchen auf die Finger gefühlt habe, hat sich auf das Allerartigste und Herzlichste entschuldigt."[180] Es ist zweifelhaft, ob der erste Nietzschebrief im Kunstwart („Ich bin Ihnen aufrichtig dankbar für Ihre Kritik ...") und jenes „boshafte Briefchen" eins sind. Ich nehme an, daß dieser Brief verloren ging. Erhalten blieb aber die Antwort von Avenarius. Der aufrechte Deutsche und vornehme Mensch zeigt sich in seiner ganzen Überzeugungstreue, liest man Sätze wie: „Um Entschuldigung zu bitten habe ich Sie für nichts. Es ist selbstverständlich, daß ich

meiner Überzeugung gemäß handelte und dafür, daß ich möglicherweise zu dumm bin, Sie richtig zu verstehen, bin ich nicht verantwortlich, sondern der liebe Gott ist's."[181] Mit Freuden würde Avenarius seine Meinung über den Feuilletonisten Nietzsche berichtigen. Mit Spannung sieht er seinen weiteren Werken entgegen. Seine abschließenden Worte zu Gasts Aufsatz haben ihm die schärfsten Angriffe eben von seiten der überzeugten Wagnerianer eingetragen. Aber das tut nichts. Avenarius bleibt „in herzlicher Verehrung" nach wie vor Nietzsche ergeben.

Nur wenige Wochen währte es, und der kühnste Geist, den jemals das Abendland sah, erlag unter der Riesenlast seiner Aufgaben. Nietzsches gesteigerte, ja überreizte Geistigkeit, seine einsame Verlassenheit schaffte sich in den Briefen einen Ausfluß. Mit allen Mitteln sucht er jetzt den ihn umlagernden Wall des Schweigens zu durchbrechen: Avenarius soll Peter Gasts Aufsatz als Broschüre von wenigen Blättern ausgeben. Davon erhofft Nietzsche einen gewaltigen und weitreichenden Erfolg. „Sie können nicht glauben, welche Zeichen von Huldigungen mir von überall jetzt zukommen: ein paar Monate später, mit dem Erscheinen von ‚Ecce homo', von dem zwei Bogen gedruckt sind, rechne ich meine Anhänger nach Millionen. Ihr Kunstwart wird sich dabei nicht schlecht befinden, wenn er das erste Wort dieser Art gewagt hat."[182] Und Avenarius, den Nietzsches Unterschrift „Der Antichrist" hätte stutzig machen müssen, antwortete zwei Tage später in stets gleicher Herzlichkeit und aufrichtiger Verehrung. Leider sei der Aufsatz längst abgelegt, natürlich würde dieser äußere Grund nicht entscheiden. Der Kunstwart ist eben kein Buchverlag, aber auch aus inneren Gründen kommt eine Sonderauflage nicht in Frage.[183] Mit unveränderter Spannung erwartet Avenarius Nietzsches weitere Werke. Aber der Feuergeist flackerte nur noch in strahlender Flamme, um dann für immer zu verlöschen.

Trotz der Absage von Avenarius schlägt Nietzsche seinem Freunde vor, gemeinsam mit Dr. Fuchs eine Schrift gegen Wagner herauszugeben. Der Titel soll lauten: „Der Fall Nietzsche, Randbemerkungen zweier Musikanten." Mit der gleichen Bitte hatte sich Nietzsche an Spitteler gewandt, der den Vorschlag vielleicht falsch verstand und schroff ablehnte. Zur Herausgabe der Schrift sollte es nicht mehr kommen. Acht Tage später, um vier Uhr morgens, jubelte der aller Welt Nichtigkeit entrückte, von allem Kampf erlöste Nietzsche: „Singe mir ein neues Lied! Die Welt ist verklärt und alle Himmel freuen sich! Der Gekreuzigte."[184]

Elf Jahre noch dämmerte Nietzsche dahin. In Weimar, wo Goethe in stetem Bemühen sein Wesen und Gedicht zur höchsten Harmonie gesteigert hatte, wo sein Leben in göttlicher Ruhe verging, fand Nietzsche, der dionysische Mensch, der in übermenschlichem Begehren nach letzter, höchster Erkenntnis die Einheit seines Geistes sprengte, Erlösung und Ruhe in geistiger Umnachtung.

Der Kunstwart spricht nicht von Nietzsches Erkrankung. Ihm schien es unsachlich und unvornehm, der objektiven Auseinandersetzung mit dem Fall Nietzsche durch die Tatsache der Krankheit irgendwelche Vorurteile zu erwecken.

Erst 1895 sucht ein Aufsatz des Kunstwarts Nietzsche und seine Bedeutung zu erfassen. Vorher hatte der Kunstwart ihn als einen überragenden Meister des Stils, als einen überaus geistreichen Menschen gepriesen. Wilhelm Weigands Buch, das der Größe Nietzsches in keiner Weise gerecht wurde, hatte der Kunstwart wohlwollend besprochen. Wilhelm Jordans lächerlicher Ausfall wird dagegen scharf zurückgewiesen. Jordan behauptete, daß Nietzsche die Idee des Übermenschen, „seinen stärksten Drucker", von ihm entlehnt habe.[185] Besser als Richard Dehmel es tat, konnte man diesen Ausfall kaum zurückweisen. Er schrieb dem Rhapsoden eine Postkarte mit den Zarathustraversen: „Aber während ich im Schlafe lag, da fraß ein Schaf am Epheukranze meines Hauptes." Der Kunstwart wendet sich nicht so scharf gegen Jordan. Immerhin läßt er keinen Zweifel, daß auch der gehässigste Angriff ihm Nietzsches achtunggebietende Erscheinung nicht verdunkeln kann.

1895 nun vermeint der Kunstwart, Nietzsches Hauptschwächen in seiner Systemlosigkeit, seiner beständigen Wandlung zu erkennen. Man fühlt deutlich, die Nähe der zeitlichen Erscheinung hemmt die wahre Schau, der Blick für das Wesentliche bleibt getrübt. So erklärt sich auch der Beifall, den Lou Andreas-Salomés Buch findet. Aber auch die Biographie der Schwester erscheint dem Kunstwart als eine überaus wertvolle Sammlung, die sehr zur klaren Erkenntnis des Menschen Nietzsche beitrage.

Zu Friedrich Nietzsches Tod versucht Avenarius selbst im Kunstwart das Bild des Menschen und Denkers, vor allem aber des Künstlers Nietzsche zu zeichnen. Denn darin sieht er die Hauptbedeutung des einsamen Philosophen für seine und eine spätere Zeit: er war ein Künstler des Wortes, ein Meister des Stils, wie selten einer zuvor. Die ganze Persönlichkeit, die aus jeder Zeile seiner Werke spricht, sie schätzt der

Kunstwart am meisten. Niemals ist von den Dingen der Erkenntnis schöner gesprochen worden. Alles, was Nietzsche mit der Schärfe seines Gedankens erkannte, gestaltete er zugleich zu einem vollendeten künstlerischen Ganzen. Seine Bedeutung als Sprachschöpfer und Neubildner von Worten ist ebenso wie sein Einfluß auf die Literatur unabsehbar. Kraft seiner Persönlichkeit hat er wie kein zweiter der Einwirkung der Zeit, ihrer Sucht der Gleichmacherei Einhalt geboten. Er war der erste, der das menschliche Ich in seiner ganzen Größe aufstellte. „Das wollen doch auch wir bedenken, die wir das Genie nur als die Blüte des Ganzen auffassen, wir, denen deshalb das Volk keine verächtliche Masse ist, wir Aristokraten zwar, aber Sozialaristokraten."[186] Gegenüber dem Gerede von dem „verderblichen Einfluß Nietzsches" betont der Kunstwart, es komme vor allem darauf an, daß der Einzelne gesund und wahrhaftig gegen sich selbst, in seinem Urteil selbständig und dadurch stark sei, und nichts, selbst das Denken des Größten nicht, werde ihn ungünstig beeinflussen können.

Das gleiche Heft bringt noch einen wenig klaren Aufsatz Samuel Lublinskis, des Vorkämpfers der Moderne, über Nietzsche und Hebbel. Seine Anschauungen sind äußerst unklar und unhaltbar. Die folgenden Jahrgänge beschäftigen sich kaum noch mit Nietzsche. Karl Otto Erdmann wendet sich gleich Artur Bonus gegen eine kritiklose Nietzsche-Gefolgschaft, ein Unbekannter weist auf das Verhältnis zwischen Nietzsche und Spitteler hin und bittet um Aufklärung (1907), ein unberufener Kritiker wird ebenso scharf wie früher Otto Ernst zurückgewiesen — das sind die wesentlichsten Nietzsche-Besprechungen des Kunstwarts. Den Abschluß bildet der Aufsatz eines berufenen Germanisten und anerkannten Philologen: Nietzsches Verhältnis zur deutschen Sprache behandelt Friedrich von der Leyen.[187]

Damit scheint der Kunstwart die Akten über den Fall Nietzsche zu schließen. Im Vergleich zu anderen, gleichzeitig erscheinenden schöngeistigen Zeitschriften (Pan!) und ihrer begeisterten Nietzschegefolgschaft, bleibt der Kunstwart in einer seltsam besonnenen Zurückhaltung. Er verkennt durchaus nicht die einzige Größe des Mannes. Seiner bürgerlichen Ethik bleibt die aristokratische Weltanschauung und Lebensauffassung Nietzsches fremd. So beschränkt der Kunstwart sich auf eine abwartende, wohlwollende Haltung und setzt sich für den unbekannten Großen durchaus nicht mit der Macht ein wie für einen Keller oder Raabe.

Mit feinem Verständnis rühmt er schon um die Jahrhundertwende die Seite an Nietzsche, die seiner Zeit noch als die minder wichtige erschien: sein überragendes, aus tiefstem Leid geborenes Künstlertum.

Die Helfer am Werk

Selbst der umfassendste Geist, die riesigste Arbeitskraft hätte niemals allein den weitverzweigten Bau des Kunstwarts und der ihm angeschlossenen Unternehmungen errichten können. Man weiß nicht, was bewundernswerter ist an Avenarius: die treffende Art seiner Kritik oder die glückliche Wahl seiner Mitarbeiter. Da finden sich in den ersten Jahrgängen für den literarischen Teil der Schweizer Spitteler neben dem Wiener Hermann Bahr, Peter Gast, der begeisterte Nietzsche-Verkünder kommt in einem Aufsatz zu Wort, der Norweger Ola Hansson schreibt über Naturalismus, Otto Ernst, der Hamburger, steht neben dem Berliner Max Kretzer, auch Heinrich und Julius Hart sind mit Beiträgen vertreten. K. O. Erdmann schreibt philosophisch-ästhetische Aufsätze, der Schauspieler Ferdinand Gregori kritisiert Mißstände des Theaterwesens. Daneben druckt der Kunstwart in den ersten zehn Jahren auch oft die Kritiken fremder Blätter über wichtige Schauspielaufführungen ab. Der Stab der Mitarbeiter war eben noch nicht genügend ausgebaut. Zudem fehlte auch das Geld, eine größere Anzahl von Helfern zu bezahlen.

Im 8. Jahrgang kommt ein Schriftsteller zu Wort, der auf lange Jahre hinaus das deutsche Schrifttum im Kunstwart kritisiert, Adolf Bartels. Aus der Heimatstadt Hebbels stammend, bildete er sich durch eigenes Studium zum tüchtigen Kenner deutscher Literatur empor. Außer seinen literarischen Arbeiten schrieb er mehrere geschichtliche Romane. Nach rund fünfzehnjähriger Mitarbeiterschaft wurde ihm von Avenarius gekündigt. Die Mitarbeiter des Kunstwarts waren in ihren Anschauungen oft voneinander grundverschieden. Häufig kam es zu scharfen Auseinandersetzungen und Bartels selbst schrieb 1902: „Im besonderen kann ich von mir, wenn es denn erlaubt ist, den Schleier ein wenig zu lüften, sagen, daß ich meine heftigsten Kämpfe politischer und ästhetischer Natur nicht an der Öffentlichkeit, sondern im Briefwechsel mit Ferdinand Avenarius ausgefochten habe.“[188] Avenarius schreibt zu dieser Bemerkung von Adolf Bartels eine Fußnote, in der er noch einmal darauf hinweist, daß die Männer, die sich im Kunstwart zu gemeinsamem Wirken für die Ziele,

über die sie unter sich und mit ihm einer Meinung sind, zusammengefunden haben, über eine Menge anderer Fragen natürlich einander entgegengesetzte Anschauungen vertreten. „Zwischen Bartels und mir im besonderen gibt es Meinungsverschiedenheiten in Fülle, um nur eine zu nennen: er ist, sagen wir abgekürzt, Antisemit, ich, der ich am Kunstwart zu jeder Zeit auch mit ehrlichen Juden so gern zusammengearbeitet habe, wie ich's noch heute tue, bin's nicht."[189] Hauptsächlich aus diesem Grunde kam es dann zwischen Avenarius und Bartels zum Bruch. Zudem führten seine Kritiken einen oft überscharfen, schulmeisterlichen Ton.

Nach Bartels trat kein neuer Bearbeiter des literarischen Teils in den Stab des Kunstwarts ein. Vieles wurde in der Redaktion erledigt, manches von gelegentlichen Mitarbeitern, u. a. von dem Münchener Leopold Weber, der sich durch feinsinnige Nachgestaltung altnordischen Erzählgutes auch in der Literatur einen sicheren Platz erwarb. Er war der Münchener Referent für Theater, besprach auch gelegentlich literarische Neuerscheinungen. Bekannt ist die folgenschwere, absprechende Lienhardkritik. Leopold Weber brachte auch den Münchener Dichter Hanns von Gumppenberg mit Avenarius zusammen. Weber wollte das Münchener Theaterreferat abgeben und brachte dafür Gumppenberg, den geistreichen und sachlichen Kritiker der „Münchener Neuesten Nachrichten", in Vorschlag. Gumppenberg nahm an. „Aus jener ersten Anknüpfung mit dem Kunstwart ergab sich mir dann eine Weile lang ein näherer Verkehr mit Leopold Weber, der mir bei dessen origineller Sonderart und trefflichen Charaktereigenschaften manche menschlich genußreiche und anregende Plauderstunde brachte."[190] Über Theaterfragen vom Standpunkte des Schauspielers aus schrieb auch Ferdinand Gregori, „eine tüchtige ernsthafte Natur von ungewöhnlicher Intelligenz, gründlicher allgemeiner Bildung und einer geistigen Strebsamkeit, die weit über den durchschnittlichen Gesichtskreis jugendlicher Bühnenkünstler hinausgriff, namentlich auch literarisch interessiert".[191] Er war eine Zeitlang Schauspieler am Wiener Burgtheater, später Intendant in Weimar. Seine Aufsätze rührten an viele Mißstände im Schauspielwesen und trugen sehr zur Schaffung einer wahren Theaterkultur bei.

Andere Theaterkritiker — um nur die bekanntesten zu nennen — waren Eugen Kalkschmidt, der spätere Herausgeber von „Die Heimat", und Friedrich Düsel. Er begann seine Tätigkeit am Kunstwart unter dem Decknamen Ernst Detleff kurz nach der Jahrhundertwende und blieb bis

1926 der ständige Berliner Berichterstatter für Schauspielaufführungen. Seine Kritiken bewiesen ein feines künstlerisches Verständnis und ein großes Wohlwollen. Trotzdem wußte er, wenn es nottat, sein Wort mannhaft auszusprechen und zu verteidigen. Bekannter als durch seine Mitarbeit am Kunstwart wurde Düsel als Herausgeber von „Westermanns Monatsheften", in denen er ebenfalls über Berliner Theater schrieb.

Ein einflußreicher Mitarbeiter des Kunstwarts war Willy Rath. Sein Bemühen, die literarische Wertung des Kunstwarts den Forderungen der Zeit entsprechender werden zu lassen, wurde schon erwähnt. Willy Rath war geboren am 21. September 1872 in Wiesbaden. Nach juristischen, philosophischen und literaturgeschichtlichen Studien in München, Rom, Lausanne und Berlin versuchte er sich als Verfasser von Theaterstücken, denen aber kein größerer Erfolg beschieden war. Er war eine Zeitlang Direktor eines Theaters in Wiesbaden, wurde dann Mitgründer der „Elf Scharfrichter" und Direktor des Lyrischen Theaters in München. Von 1906 bis 1907 war Rath stellvertretender Direktor am Düsseldorfer Schauspielhaus. Viele Jahre hindurch war Rath neben Schumann von großem Einfluß auf die literarische Kritik des Kunstwarts. Er hatte vor allem die Besprechung der neueingegangenen Bücher in Händen, machte auch zum Teil die „Losen Blätter". Die feinsinnigen Einleitungen, die er zu den einzelnen Auswahlen schrieb, erwarben dem Kunstwart viele neue Freunde.

Von 1908 an gewinnt die literarische Kritik des Kunstwarts einheitlichere Form und zielbewußtere Prägung. Ezard Nidden, Hans Herter und Wolfgang Schumann sind die Verfasser der maßgebenden Aufsätze, die die Literaturpolitik des Kunstwarts bestimmten. In all den Kritiken und Aufsätzen zeigt sich dem späteren Beobachter eine weitgehende Übereinstimmung, nicht nur der Grundeinstellung nach, sondern auch bis in die kleinsten Einzelheiten des Stils. Die überraschende Tatsache findet ihre Klärung, wenn man erfährt, daß Ezard Nidden und Hans Herter Decknamen sind, deren sich Wolfgang Schumann bediente. Zeitweilig schrieb Schumann auch unter dem Namen Immanuel Ernst Anders und Franz Gürtler. Die Anerkennung, die man Avenarius für die treffliche Auswahl seiner Mitarbeiter aussprechen will, verwandelt sich in die Bewunderung der erstaunlichen Arbeitskraft und Leistung eines einzelnen.

Wolfgang Schumann, der seit 1908 allmählich in die Redaktion des Kunstwarts hineinwuchs, war geboren am 22. August 1887, im Grün-

dungsjahr des Kunstwarts, als Sohn des Professors und Kunstschriftstellers Paul Schumann in Dresden. Er studierte Psychologie, Philosophie, Literatur- und Kunstgeschichte u. a. in München und Berlin. Seine Lehrer waren der Dresdener Musiktheoretiker Prof. Johannes Schreyer, Theodor Lipps, der hervorragende Ethiker, Ästhetiker und Psychologe (seit 1894 in München), Otto Crusius-München, Karl Stumpf-Berlin und Heinrich Wölfflin, der bekannte Kunstgeschichtler. Der Einundzwanzigjährige schrieb 1909 einen Roman „Wolf Castells Gast", dem aber ein breiterer Erfolg nicht beschieden war.

Neben der Arbeit am Kunstwart betätigte sich Schumann als sozialpsychologischer Schriftsteller. So schrieb er 1921 „Parteiwesen und Parteiprogramme". In der Kunstwart-Bücherei erschienen zwei Bände von ihm: „Die Wissenschaft, eine Betrachtung ihres Wesens und ihrer Sendung" (1923), und der letzte Band der Sammlung, „Geschlechtlichkeit und Liebe" (1928). Außerdem stammt von Schumann die Kunstwart-Mappe „Von Breughel zu Rousseau", eine der wenigen Mappen, deren Text Avenarius nicht selbst verfaßte.

Der Einfluß, den Schumann als Leiter des literarischen Teils auf das Schrifttum seiner Zeit hatte, ist fast noch größer als der von Avenarius. In den ersten Jahren seines Bestehens lauschten den Urteilen des Kunstwarts nur wenige Ohren. 1908 aber reichte der Hörkreis seiner Meinung durch 22000 Bezieher über ganz Deutschland, selbst über die Landesgrenzen hinaus. Von Jahr zu Jahr wurde Schumanns Tätigkeit umfassender, erweiterte sich sein Stoffgebiet. „In den Jahren vor dem Kriege hatte ich fast die gesamte Buchkritik sowie die Auswahl der ‚Losen Blätter' allein in der Hand, sogar in hohem Maße unabhängig von Avenarius, von dem mich eine tiefgehende Verschiedenheit des Geschmackes trennte, der mir aber stets in nobelster Weise freie Hand ließ."[192] Seit 1909 war Schumann gleichzeitig Herausgeber des vom Dürerbund übernommenen „Literarischen Ratgebers". Hier bearbeiteten namhafte Fachgelehrte die einzelnen Abschnitte; keiner unterzeichnete mit seinem Namen, damit nicht durch den bekannten Klang irgendwelche Beeinflussung stattfände. Die Wirkung des „Literarischen Ratgebers", dem sich später ein „Literarischer Jahresbericht" zugesellte, war äußerst tiefgehend. Man schätzte seine unabhängigen, durch keine geschäftlichen Rücksichten gehemmten Urteile und vertraute sich willig seiner sicheren Führung. Für diese Arbeit kann der „Literarische Ratgeber" — auch in seiner ersten Gestalt als Beigabe zum Kunst-

wart — nicht herangezogen werden. Einmal wegen der namenlosen Kritik, zum anderen wegen der ausgedehnteren Betrachtung und stärkeren Betonung solcher Gebiete, denen der Kunstwart im allgemeinen nicht so viel Platz einzuräumen pflegte.

Wolfgang Schumanns Bedeutung für den Kunstwart wurde schon mehrfach im Laufe der Arbeit gekennzeichnet. In vielen Einzelfällen änderte er literarische Urteile, die nach seiner Meinung engherzig oder falsch waren, ab. Ganz neu war die von Schumann eingeführte stärkere Berücksichtigung der nordischen Dichtung, über die fortlaufend berichtet wurde. Neuartig war auch die soziologische Einstellung, mit der Schumann „das allzu apodiktische und allzusehr ästhetische Urteilen abändern wollte".[193] Er selbst schreibt über diese Tätigkeit: „In den letzten Jahren vor dem Kriege drang ich damit durch, öfter als früher noch, ziemlich unbekannte Verfasser durch den Kunstwart bekannt zu machen; dabei ist natürlich mancher Mißgriff unterlaufen; doch gelang es immerhin, Verfasser wie Walter von Molo, Albert von Trentini, den großen Holländer Maarten Maartens, den Österreicher Franz Nabl und einige andere, wie ich von ihnen allen selber weiß, entscheidend zu fördern."[194]

Als Avenarius im Kriege infolge seiner bekannten Aufklärungsarbeit und seines neubelebten dichterischen Schaffens mehr und mehr die innere Fühlung mit dem Kunstwart verlor, gewann Wolfgang Schumann immer stärkeren Einfluß auf die innere und äußere Gestaltung des Blattes. Von etwa 1921 ab lag die Leitung des Kunstwarts nahezu ausschließlich bei Wolfgang Schumann. Ein Jahr später verkaufte Avenarius seinen Kunstwart-Anteil dem Verleger Callwey. Der Verkaufsvertrag bestimmte für die nächsten Jahre Wolfgang Schumann zum verantwortlichen Kunstwartleiter. Infolge innerer Umstimmigkeiten trat Schumann von seinem Amt als Herausgeber zurück. Seit 1926 ist Dr. Hermann Rinn der verantwortliche Leiter. Wolfgang Schumann ist heute Journalist, vor allem Kritiker für alle Gebiete der Kunst; außerdem betätigt er sich als freier Schriftsteller.

Erst vom 26. Jahrgang ab erschien Wolfgang Schumanns Name unter den Mitarbeitern auf der letzten Seite der einzelnen Kunstwarthefte. Für die ersten zwölf Jahrgänge hatte Avenarius als alleiniger Herausgeber gezeichnet. Dann traten Richard Batka für den musikalischen Teil und Paul Schultze-Naumburg für bildende und angewandte Künste als verantwortliche Leiter hinzu. Beide blieben bis zum 30. Jahrgang.

Während aber Batka, gleich den anderen Musikredakteuren Grunsky, Leopold Schmidt und W. Schumann, wirkliche Redaktionsarbeit leistete — Avenarius mischte sich nicht in die Musikredaktion —, gab Paul Schultze-Naumburg lediglich seinen Namen her, war aber niemals in nennenswertem Maße mit redaktioneller Arbeit beschäftigt.

Bekannter als durch seine Kunstwart-Arbeit wurde Paul Schultze-Naumburg durch seine „Kulturarbeiten", die z.T. vor ihrer Veröffentlichung in Buchform bei Callwey im Kunstwart erschienen. Schultze-Naumburg war ursprünglich Kunstmaler, wurde dann Inhaber und Leiter einer Malschule für Damen. In späteren Jahren wurde er ein beliebter Architekt und erwarb sich dadurch ein ansehnliches Vermögen. In seiner Eigenschaft als Inhaber eines großen Kunstgewerbegeschäftes mit Niederlassungen in Berlin und Köln trug er wesentlich zur Beseitigung des üblichen Kitsches im Kunstgewerbe bei. Später wurde er Leiter der Staatlichen Schule für Baukunst in Weimar, wo er noch heute tätig ist.

Der 18. Jahrgang brachte als neuen Mitarbeiter Eugen Kalkschmidt. Er leitete zusammen mit Leopold Weber während der langen Krankheit von Avenarius neun Hefte lang selbständig den Kunstwart. Es ist bezeichnend für die enge Übereinstimmung, die innere Wesensverwandtschaft zwischen Avenarius und seinen Mitarbeitern, daß kaum ein Unterschied von früheren Heften, ein Abweichen vom vorgezeichneten Wege bemerkbar wird.

Die Einhelligkeit der Anschauungen und des Inhalts zeigt sich auch äußerlich in einer auffallenden Übereinstimmung des Stils. Diese seltsame Gleichförmigkeit der einzelnen Kunstwarthefte bis in die kleinsten und allerpersönlichsten Wendungen des Ausdrucks erklärt sich aus der Gewohnheit von Avenarius, rücksichtslos alle Beiträge seiner Mitarbeiter durchzusehen. In dieser „Durchsicht" ging er so weit, daß er ganze Seiten umschrieb und veränderte. Ein Verfahren, das ihm nicht gerade die freudige Zustimmung seiner Mitarbeiter einbrachte. Viele fühlten sich durch die Eingriffe des Herausgebers verletzt und zogen sich vom Kunstwart zurück. So Karl O. Erdmann, der langjährige Hausfreund von Avenarius. Andere Schriftsteller dagegen wußten sich ganz in die Schreibweise des Herausgebers einzuleben. Hier wären vor allen Dingen Eugen Kalkschmidt und Karl Meißner zu nennen. Stellenweise zeigte auch Leopold Weber eine leichte Verwandtschaft des Stils mit Avenarius. Selbst Wolfgang Schumann, dem ich diesen Hinweis auf die avenarianische Stil-„Kritik" ver-

danke, hatte sich in seinen Anfängen der Schreibweise seines Stiefvaters angepaßt. Als er aber älter wurde, kam naturgemäß eine größere Selbständigkeit und Eigenheit.

Die wachsende Arbeit, das sich immer mehr verbreiternde Stoffgebiet erforderten noch mehr Helfer am Kunstwartwerk. Als neuen Mitarbeiter, der noch heute am Kunstwart tätig ist, brachte der 23. Jahrgang Hermann Ullmann, einen österreichischen Mittelschullehrer aus Teplitz in Böhmen. Er begann mit sozial-psychologischen Arbeiten, wechselte dann zu Stegerwalds Zeitung „Der Deutsche" hinüber. Daneben leitete er die Zeitschrift des Bundes der Deutschen in Böhmen, „Deutsche Arbeit", deren Herausgeber er noch heute ist. Später nahm er seine Tätigkeit am Kunstwart wieder auf, im ganzen ein gemäßigt völkischer Politiker. Nur zwei Jahre bleibt Wilhelm Stapel, der Herausgeber des Avenariusbuches, beim Kunstwart. Er geriet aus unbekannten Gründen mit Avenarius in ernste Meinungsverschiedenheiten, die seinen Austritt aus der Leitung des Kunstwarts nötig machten. Er war der stete Vorkämpfer einer volksbürgerlichen Erziehung, eines Gedankens, dem er oft im Kunstwart und später (1917) in einer besonderen Schrift Ausdruck verlieh. Seit 1918 gibt er zusammen mit A. E. Günther eine Monatsschrift für das deutsche Geistesleben „Deutsches Volkstum" heraus, die bis in den äußeren Aufbau hinein deutlich die Anlehnung an den Kunstwart und seine Bestrebungen zeigt.

Der Kunstwart des zweiten Kriegsjahres nennt von den alten Namen nur noch Wolfgang Schumann. Neu eingetreten sind Paul Th. Hoffmann und Artur Bonus, der aber schon früher mit Aufsätzen vertreten war. Gleich Schultze-Naumburgs Mitarbeiterschaft war auch Bonus' redaktionelle Tätigkeit äußerst gering. Er wurde nur als Schriftleiter bezeichnet, um ihm unter gutem Anlaß ein Gehalt zukommen zu lassen. Wirkliche Arbeit leisteten im 20. Jahrhundert, um noch einmal zusammenzufassen, Eugen Kalkschmidt, Ewald Bender, Willy Rath, Hermann Ullmann, Wilhelm Stapel, P. Th. Hoffmann und E. K. Fischer.

Die Umstellung des Kunstwarts zum Kulturwächter machte eine durchgehende Neugestaltung der Mitarbeiterschaft notwendig. Wie schwierig das war, erhellt aus der Tatsache, daß als wirklich bedeutender Mitarbeiter nur Ernst Troeltsch gewonnen wurde. Den Mitarbeitern Karl von Mangoldt und Richard Nordhausen öffneten sich die Spalten des Kunstwarts nur gelegentlich. Ungenannte Leiterin der Frauenabteilung war Frau

Else Avenarius. Ihr Standpunkt war ausgesprochen reaktionär. Daneben kamen aber auch Frauenrechtlerinnen wie Elisabeth Gnauck-Kühne und Gertrud Bäumer zu Wort.

Neben ihrer Tätigkeit als Leiterin der Frauenabteilung war Frau Else Avenarius für die literarische Haltung des Kunstwarts von Bedeutung. Sie selbst machte viele „Lose Blätter", wobei sie mit Vorliebe ältere Autoren in den Vordergrund schob. Daneben besorgte sie auch des öfteren die Auslese der Gedichte nach Stimmungseinheiten. Ihre Mitarbeiterschaft erstreckte sich auch auf den Dürerbund. So sichtete sie z. B. die Aufsätze, die das Preisausschreiben über sexuelle Aufklärung einbrachte, und stellte sie zu dem Buch „Am Lebensquell" zusammen.[195] Avenarius schrieb lediglich das Vorwort.

Frau Else hatte nicht nur Einfluß auf die Gestaltung des Kunstwarts, sie ermöglichte erst ihrem Gatten die ungeteilte Hingabe an sein Lebenswerk. Sie stand ihm in steter Hilfsbereitschaft und feinem künstlerischen Verständnis aufmunternd mit Rat und Tat zur Seite. Schon 1911 schrieb Avenarius seinem Mitarbeiter Friedrich Düsel: „Es ist wirklich so: ohne das unermüdliche Dabeisein meiner Frau wäre weder der Kunstwart mit allem Zubehör noch mein persönliches Glück möglich."[196]

Als nach fünfundzwanzigjährigem Bestehen des Kunstwarts Avenarius die geleistete Arbeit rückschauend betrachtete, sagte er zwei Männern vor allen anderen Helfern wärmsten Dank. „Meinem Freunde und Verleger Callwey, der mir in achtzehn Jahren gemeinsamer Arbeit und vor Tausenden von Aufgaben nicht ein einziges Mal ein Hemmer, jedes einzige Mal ein Förderer gewesen ist. Und dem, den ich nicht nennen darf, der durch die Gabe der Kunstwartstiftung meinen Sorgen Ruhe, meinen Plänen Sicherung und zugleich so manchem Strebenden Hilfe gegeben hat."[197]

Erst der Tod des hochherzigen Stifters entband Avenarius von seiner Schweigepflicht. Es war der sächsische Philantrop und Großindustrielle Karl Louis Uhle, der am 20. Mai 1920 im achtundachtzigsten Lebensjahr in Dresden gestorben war. Avenarius dankte ihm im Kunstwart noch einmal zugleich im Namen der Hunderttausende, die seiner segensreichen Stiftung so unendlich viel verdanken.[197a]

Georg D. W. Callweys Persönlichkeit, in seiner Eigenart als Verleger des Kunstwarts und Freund des Herausgebers, erheischt nähere Betrachtung. Das Bild dieses Mannes gehört vor allen anderen in die Reihe der Helfer am Kunstwartwerk.

Georg Dietrich Wilhelm Callwey, der 1854 in Hamm in Westfalen geboren war, kam in seinem 30. Lebensjahre nach München und gründete hier seinen Verlag, der um die Jahrhundertwende schon weit über Deutschlands Grenzen hinaus bekannt und angesehen war. Aus den bescheidensten Anfängen entwickelte sich der Verlag zu einem großen Unternehmen. Man hört vielfach Callweys Namen nur in seiner Eigenschaft als Verleger des Kunstwarts. Dabei wird ganz übersehen, daß Callwey neben dem Kunstwart noch eine Reihe anderer bedeutender Unternehmungen und Werke verlegte.

Als Callwey 1894 den Kunstwart übernahm, war sein Verlag durch andere Unternehmungen, die sich zum Teil mit der späteren Arbeit des Kunstwarts berührten, bekannt geworden. „Die Mappe", eine deutsche Malerzeitung, und „Die deutsche Lackierer-Zeitung" machten sich um das deutsche Handwerk hochverdient. Daneben erschien bei Callwey die lange Folge des „Münchener Jahrbuches für bildende Kunst", das den reichen Kunstbesitz Süddeutschlands durch gelehrte Forschung und durch Darstellung in weitestem Umfang zur Geltung bringen wollte. Die deutsche Wissenschaft verdankt dem Münchener Verleger das von dem Germanisten Friedrich Wilhelm gegründete „Münchener Museum", die „Münchener Texte" und das „Archiv für die Philologie des Mittelalters und der Renaissance". Die Kulturarbeiten Schultze-Naumburgs wurden schon erwähnt. Darüber hinaus entwickelte sich Callwey zu einem bedeutenden Architekturverlag, aus dem nur die Veröffentlichungen Tessenows, Schumachers, Steinmetzens und Kempfs genannt seien. Seit 1906 verlegte Callwey auch eine der größten deutschen Architekturzeitschriften, „Der Baumeister".

Geht hieraus schon die Bedeutung Callweys für die deutsche Kultur hervor, so machte sich doch Callwey durch seine literarische Abteilung um das deutsche Schrifttum in gleichem Maße verdient. Neben den Anthologien von Ferdinand Avenarius, die zu damals unerhörten Auflagen anstiegen, erschien bei Callwey Hanns von Gumppenbergs bekanntes Parodienbuch „Das Teutsche Dichterroß". Die übrigen Werke Gumppenbergs, die z. T. gleichfalls bei Callwey erschienen, erreichten lange nicht die Verbreitung des Parodienbuches. Die Lyrik Hans Böhms, das dichterische Werk Karl Hauptmanns, die literaturgeschichtlichen Arbeiten Adolf Bartels', die Bücher Trentinis u. v. a. m. — sie alle fanden in Callwey einen stets rührigen, opferwilligen Verleger.

Allgemein bekannt wurde Webers „Deutscher Spielmann", die „Schatzgräber-Bühne", die Schattenbilder, vor allem aber die überaus billige, wertvolle Schriftenreihe „Der Schatzgräber". Mit diesen Ausgaben wandte sich Callwey besonders an die Schule, die Jugend, an das Volk in seiner Gesamtheit.

Eng verbunden mit dem beispiellosen Erfolg des Kunstwarts war der Aufstieg des Verlages. Die Übernahme des Kunstwarts in den Münchener Verlag bedeutete die finanzielle Rettung von Avenarius. Auf die zum Teil verwickelten Verlagsverhältnisse wurde schon eingegangen. Callwey scheute keine Mühen und keine Opfer, um dem Kunstwart das Ansehen und den Erfolg zu verschaffen, den er seinem ganzen Wollen nach verdiente. Bis zur Jahrhundertwende hatte der Verleger hart um den Bestand der Zeitschrift zu kämpfen, dann aber belohnte der plötzlich einsetzende Erfolg Callweys Vertrauen, seine Besonnenheit und seine Ausdauer. Der Kunstwart wie auch die organisch aus der Zeitschrift erwachsenen Unternehmungen verschafften dem Verlag eine tiefgehende Wirkung, die heute noch nicht erschöpft ist.

Die Freundschaft zwischen Avenarius und Callwey ließ erst das Kunstwart- und Dürerbundwerk zu vollster Wirkung erstehen. Erst ihre wechselseitige Ergänzung ermöglichte die immer neuen Unternehmungen, den immer weiteren Ausbau. „Der Eigensinn Avenarius' erhielt durch Callwey ruhige Sicherheit. Seine sprunghafte Anregsamkeit bekam durch seinen Verleger die Richtung auf das ‚Solide'. Unter Callweys stillem Einfluß klärte sich die Fülle der avenarianischen Pläne zu einer festen Entwicklungsreihe. Wie oft gaben Callweys klar disponierte und wohlerwogene Briefe den günstigen Ausschlag!"[198]

Die sprunghafte Arbeitsweise von Avenarius brachte dem Verleger manche Mühen. Oft arbeitete Avenarius einen Aufsatz noch in der Korrektur völlig um. Schier endlos waren die Versuche, die Avenarius anstellte, um die jeweils günstigsten Bedingungen für seine Bildreproduktionen zu finden. Aber eben dieser ständigen Arbeit, dem unverdrossenen Suchen verdankte der Kunstwart einen guten Teil seines Erfolges. Callwey hatte sich zum Grundsatz gemacht, alle Wünsche seines Freundes zu erfüllen, Avenarius dagegen tat nichts ohne die Zustimmung seines Verlegers. So entwickelte sich zwischen Herausgeber und Verleger ein selten harmonisches Verhältnis, das man auch als das ideale Verhältnis zwischen Schaffendem und Verarbeitendem bezeichnet hat.

„Avenarius war leicht bereit zu tadeln", schreibt Wilhelm Stapel über dieses Verhältnis, „aber nie habe ich in fünf Jahren ein Wort der Unzufriedenheit über Callwey aus seinem Munde gehört. Nie auch ein herbes Urteil Callweys über Avenarius, er wandte alles zum Guten. Die Freundschaft zwischen diesen beiden lebenskundigen Männern war schön, und in der Erinnerung erweckt sie Ehrfurcht. Auf seiten Callweys war es so: er hatte Freude an der temperamentvollen, humorvollen, sprudelnden Natur des Freundes. Offenbar fühlte er sich innerlich bereichert durch Avenarius' überquellende Natur. Avenarius aber gewann Sicherheit aus dem ruhigen Rat des Freundes."[199]

Lange Jahre hindurch stand Callwey dem Freunde nicht nur als Verleger zur Seite. Infolge seiner Arbeit als Schatzmeister und Geschäftsführer des Dürerbundes erwarb er sich ein großes Verdienst um die Pflege einer unverfälschten Ausdruckskultur auf allen Lebensgebieten in den weitesten Schichten des Volkes.

Je größer der Erfolg und das Ansehen des Verlages wurden, desto mehr hielt sich Callwey im Hintergrund. Es widerstrebte ihm, sich selbst und seine Unternehmungen in das Licht der Öffentlichkeit zu bringen. Stets war er bemüht, sein Werk in den Dienst am Volke zu stellen, ohne daß seine Persönlichkeit dabei in Erscheinung trat. Er, der westfälischer Erde entstammte, zeigte sich als ein echter Sohn seiner Heimat in seiner unbedingten Zuverlässigkeit, seiner Charakterstärke und seiner schweigsamen Tapferkeit. „Der Mann mit den offenen, gescheiten, grundgütigen Augen und dem entschieden geformten Westfalenkopf, mit der Gediegenheit und Wahrhaftigkeit seines Wesens, der Rechtschaffenheit und stillen Noblesse seines Herzens schien schon äußerlich aus einer seelenkräftigeren, echteren Zeit in die unsere hineinzuragen."[200] In seiner sicheren Menschlichkeit, die — wie bei seinem Freunde Avenarius — erfüllt war von echtem Deutschtum, war er allen, die ihn kannten und die mit ihm arbeiteten, ein Vorbild. Nie zeigte sich bei ihm auch nur die Spur eines engstirnigen Rechthaben- oder Besserwissenwollens, nie versuchte er seinen Mitarbeitern persönliche Eigenwünsche aufzuzwingen. Der Altersunterschied — Callwey starb im Alter von 76 Jahren — ließ ihn nie taub und ohne Verständnis für die Forderungen der jüngeren Generation. Unerschütterlich war sein Glaube an die Lebensaufgabe, die er sich gestellt hatte, vor allem sein Glaube an den Kunstwart, der sich mehr und mehr zu seinem eigentlichen Lebenswerk entwickelte.

So war er beispielhaft in seinem ganzen Leben und Wirken. Beispielhaft in seiner Einsicht, Gerechtigkeit und Ehrfurcht vor den Anderen, seiner nie erlahmenden Selbstlosigkeit, seinem steten Dienst an der Sache. Mit Georg D. W. Callwey ging ein Verleger dahin, dem sein Beruf hohe geistige und sittliche Verpflichtung bedeutete. Aber sein Werk lebt. Der Kunstwart ist der sichtbare Ausdruck einer engen Geistes- und Arbeitsgemeinschaft zwischen Herausgeber und Verleger. Sein Wollen und Wirken besteht und gehört zu Deutschlands geistigem Besitz. Der Kunstwart wird die Namen der beiden Freunde Avenarius und Callwey auch in spätere Zeiten hinübertragen.

Verhältnis zu anderen Zeitschriften

Der Kunstwart war von Anfang an eine Sondererscheinung. Die vom Herkömmlichen allzu stark abweichende äußere und innere Gestaltung verstärkte nur die einsame Wächterstellung, die der Kunstwart von Anbeginn erstrebte. Er spricht wenig über gleichzeitig erscheinende Zeitschriften. Nur bei Neugründungen, die seinem Wollen und Wesen entsprechen oder ähneln, geht er aus seiner Zurückhaltung heraus.

Ausgesprochen literarische Kampfzeitschriften wie „Die Gesellschaft" u. a. beachtet der Kunstwart kaum. In seiner ablehnenden Haltung mag ihn der ungerechtfertigte, gehässige Angriff Leo Bergs, des damaligen Leiters der neugegründeten Zeitschrift „Die Moderne", bestärkt haben. Avenarius hatte einen Aufsatz Heinrich Harts über die Ziele der neuesten Literaturbewegung aus der Zeitschrift unter genauer Quellenangabe abgedruckt.[201] Das nahmen ihm die verantwortlichen Herausgeber übel, sie bezeichneten es als „ein starkes Stücklein", trotzdem Avenarius nach journalistischen Begriffen durchaus richtig gehandelt hatte. Der müßige Streit wurde in glänzender Weise zu Avenarius' Gunsten entschieden, als Heinrich Hart, der Verfasser des Aufsatzes, die unberechtigte Maßregelung scharf zurückwies und erklärte, er selbst habe bisher vergeblich versucht, Honorar für seinen Artikel zu erlangen.

1895 erschienen die drei ersten Hefte des „Pan", einer der nach Gehalt und Gestalt vornehmsten Zeitschriften, die Deutschland jemals besaß. Sie war nach englischen Vorbildern geformt, erschien in drei Ausgaben (in einer Künstler-, einer Luxus- und einer allgemeinen Ausgabe) und erstrebte eine „möglichst vollzählige Vereinigung aller kunstfördernden

Kreise."[202] Herausgeber waren Otto Julius Bierbaum und Julius Meyer-Graefe, unterstützt von den besten Namen der literarischen und künstlerischen Welt gegen Ende des Jahrhunderts (Cäsar Flaischlen, O. E. Hartleben, Wilhelm Bode, Alfred Lichtwark, Woldemar von Seidlitz, Karl Koepping u. a. m.). In Wort und Bild setzten sie sich kräftig für die aufsteigende Kunst ein, ließen aber auch das bewährte Alte nicht außer acht, ohne ihm den breiten Raum einzuräumen, wie es der Kunstwart tat. So brachte das erste Heft neben Nietzsches „Zarathustra vor dem Könige" Scheerbarts formverwandtes „Königslied". Auf Novalis folgte Arne Gaborg. Dann rückten die „Neuen" geschlossen heran: Liliencron, Verlaine, Mallarmé, Dehmel und Schlaf. Am Ende des literarischen Teils standen des alten Fontane Erinnerungen „Aus meinem Leben". Es folgten kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Aufsätze von Seidlitz, Bode und Lichtwark. Das ganze Heft war durchsetzt mit technisch hochstehenden Wiedergaben der Werke alter und neuer Meister. Der Schwerpunkt der neuen Zeitschrift lag überhaupt auf der bildenden Kunst. Die neueste Kunst überwog beträchtlich. Stuck und Liebermann wurden durch die Schöpfungen Galléns, Khnopffs, Muchs und Rops' zurückgehalten.

Der Kunstwart hält den Grundgedanken der Zeitschrift für durchaus lobenswert, das Übermaß an modernster Kunst aber wird abgelehnt. Avenarius findet eben kein Verhältnis zu den symbolistisch verzerrten und übersteigerten Schöpfungen. Er muß sie ablehnen, ebenso wie die Kunst Dehmels, die ihm durchaus krank erscheint. Er vermißt beim „Pan" das Echte, Ursprüngliche der Volkskunst, es ist ein reines „Salon- und Atelierblatt". Selbst als der zweite Jahrgang des „Pan" Gedichte von Ferdinand Avenarius bringt, hält der Kunstwart mit seiner Kritik nicht zurück. Noch immer verraten die einzelnen Hefte zu viel „ehrlich gemeinte Kunstnarretei", noch immer überwiegt ein „bewußt posierendes Kunstgigerltum". Es ist eine Mischung des Allerverschiedenartigsten. Und doch: eine Zeitschrift, wie sie der „Pan" sein könnte, fehlt sehr in Deutschland. Und noch einmal, im 9. Jahrgang, kommt der Kunstwart auf den „Pan" zurück.[203] Jetzt scheint ihm die Zeitschrift ihren eigentlichen Aufgaben wesentlich näher gekommen zu sein. Noch immer vermißt der Kunstwart eine Kunstanschauung, die von persönlicher Freundschaft und Feindschaft völlig unabhängig ist, aber alles in allem ist der „Pan" „die weitaus interessanteste Zeitschrift für bildende Kunst, die in deutscher Sprache erscheint".[204] Und als der „Pan" eingeht, bedauert der Kunstwart das sehr.

Er ruft den Staat auf, mit seiner Unterstützung ein neues Kunstblatt dieser Art ins Leben zu rufen.

Nach fünfjährigem Bestehen mußte die Genossenschaft Pan das Erscheinen ihrer Zeitschrift einstellen. Wann wäre es auch schon möglich gewesen, ein reines, hochstehendes Kunstblatt von vornehmster Ausstattung länger als fünf oder zehn Jahre in Deutschland erscheinen zu lassen? Otto Julius Bierbaum, der schon vom zweiten Jahrgang an seine Herausgeberschaft an Cäsar Flaischlen abgetreten hatte, versuchte einer neuen, gemeinsam mit Alfred Walter Heymel und Rudolf Alexander Schröder herausgegebenen Zeitschrift, „Die Insel", Förderer und Freunde zu wecken. Der Kunstwart steht dem neuen Unternehmen wohlwollend gegenüber. „Die Insel" besitzt für ihn einen eigenartigen Reiz, den eine gediegene und geschmackvolle Ausstattung nur unterstützt. Durch jene „ästhetische Stimmung, der die Kunst ein Spiel ist", ist eine seltene innere Geschlossenheit erreicht. Die Neugründung erheischt die tatkräftigste Unterstützung aller Kunstliebhaber, mit ihr ertönt ein neuer Klang in der Reihe der künstlerischen Zeitschriften.[205] Aber auch „Die Insel" vermag sich nur drei Jahre lang zu halten. Der anregende Wert der „Insel" allein für Buchausstattung und Buchschmuck war sehr groß und hätte dem Blatt wohl ein längeres Leben geben können.

Der „Pan" wie auch „Die Insel" hatten den Naturalismus abgelehnt. Schärfsten Ausdruck fand diese Ablehnung des Naturalismus aber in den „Blättern für die Kunst". Die „Blätter für die Kunst" erschienen in unregelmäßigen Folgen von vornehmster Ausstattung von 1892—1904. Als Herausgeber zeichnete Karl August Klein, der geistige Führer aber war Stefan George. Seit dem Beginn der neunziger Jahre bildete sich ein Kreis Gleichstrebender um George. Ihr Sammelpunkt waren die „Blätter für die Kunst". Hier waren Paul Gerardy, Karl Wolfskehl, Ludwig Klages, Richard Perls und Hugo von Hofmannsthal mit Beiträgen vertreten. Später vergrößerten Dauthendey, Vollmöller, Oscar Schmitz u. a. den Kreis. Die Blätter erschienen unter Ausschluß der Öffentlichkeit und hatten nur einen engen, von den Mitgliedern geladenen Leserkreis. Erst 1898 wurden die wichtigsten Gedanken der „Blätter für die Kunst" in einer Auslese der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

„Die ‚Blätter für die Kunst' hatten von Beginn ihres Erscheinens an keinen Zweifel darüber gelassen, daß sie vom heutigen Staate und der Gesellschaft des Bürgertums kein Heil mehr für unser Volk erwarteten.

Indem sie alles Staatliche und Gesellschaftliche, alle Weltverbesserungen und Allbeglückungsträume schon seit der ersten Folge von der Kunst ausschieden und in der Neugestaltung der Dichtung und der dichterischen Bildung des Menschen ihre einzige Aufgabe suchten, verwandten sie alle gesammelte Kraft darauf, einen neuen Lebenskern im Volke zu bilden, der unangetastet von den tausend Wirren der Zeit sein Wachstum entfalten und die Formen eines gemeinsamen Lebens aus seinem Eigengesetze entwickeln konnte."[206]

Und so ergibt sich eine neue Kunst, die wahre Dichtung: die geistige Kunst. Sie sagt sich los von der bloßen Wiedergabe der Wirklichkeit, sie will Stimmungen übermitteln, Darstellung statt Betrachtung, Eindruck statt Unterhaltung geben. Alle bloß beschreibende Dichtung wird abgelehnt. Der Sinn der neuen Kunst liegt im Hervorrufen und Einflüstern mit Hilfe wesentlicher Worte. Aus dieser Einstellung heraus setzen die „Blätter für die Kunst" sich für die vergangenen Dichter ein, die ihrem Wollen verwandt sind. Auf Jean Paul, Novalis und Hölderlin wird immer wieder verwiesen — drei Dichter, die der Kunstwart mit Stillschweigen übergeht.

Es ist nicht verwunderlich, wenn in keinem Heft des Kunstwarts die „Blätter für die Kunst" erwähnt werden. Ihre Anschauungen von Künstler und Kunstwerk sind unüberbrückbare Gegensätze. Der Kunstwart ist bürgerlich-konservativ in stark ausgeprägtem Maße, die „Blätter für die Kunst" erstreben aber bewußt eine Umwertung der bisherigen Maßstäbe für dichterische Werte, sie hielten die zeitgenössische Gesellschaft, insbesondere das Bürgertum, an das sich doch der Kunstwart vor allem wandte, für reif zum Untergang und versuchten mit allen Mitteln, die Zeit um- und neuzubilden.

Bei solcher Nichtachtung der vielleicht bedeutendsten Zeiterscheinung überrascht es nicht, wenn auch der Führer dieser neuen Bewegung, Stefan George, im Kunstwart kaum gewürdigt wird.

Stefan George, der einzige Dichter um 1900, dem es gelang, eine Gemeinde zu bilden, ist in seiner Bedeutung selbst heute noch nicht klar zu erkennen. Seine Meisterschaft der Form, der tiefe ethische Gehalt seines Dichtwerks erweckten ihm manche Freunde und Schüler. Abseits vom Lärm der Täglichkeit schritt er seinen Weg, selbst seine Dichtungen waren erst von 1899 an der Öffentlichkeit zugänglich. Vorher erschienen sie in Privatdrucken, deren Buchausstattung von Melchior Lechter stammte. Es ist daher verständlich, wenn Stefan Georges Name bis zur Jahrhundert-

wende nicht im Kunstwart erscheint. Aber auch danach, als Stefan George nicht zu übersehen, als seine Bedeutung in Kunst und Leben unleugbar geworden war, hüllt sich der Kunstwart in Schweigen. Völlig fremd steht er Georges Kunstwollen und Kunstschaffen gegenüber. Erst 1908, als eine Besprechung unumgängliche Notwendigkeit geworden war, versucht der Kunstwart eine Würdigung des „Siebenten Rings". George erscheint ihm als der „Prototyp jener Naturen, die aus Schwäche ihre Stärke machen". Zwar hat er Sinn für erlesene Größe, einen feinen Kunstverstand, ist aber nie und nimmer ein schöpferischer Dichtergenius. Und fünf Jahre später zeigt sich die gleiche Unfähigkeit, Georges Dichten und Wollen zu verstehen. Friedrich Kuntze, der Philosoph des Kunstwarts, vermeint in Georges Lyrik die Befolgung eines gedanklichen Prinzips zu erkennen. George habe das Bestreben, so genau wie nur irgend möglich den Gefühlszusammenhang eines dichterischen Erlebnisses wiederzugeben. Mörike, der bewunderte Liebling des Kunstwarts, wird aber auch in den vollendetsten Gedichten nicht von George erreicht. In längeren Ausführungen sucht Kuntze das zu beweisen.[207]

Nur zweimal richtet der Kunstwart auf Stefan George das Licht seiner Betrachtung. Deutlicher kann die Abneigung nicht gezeigt werden. Stefan Georges Anschauungen von der Kunst und die des Kunstwarts stehen einander gegenüber wie Aristokratie und Demokratie. George faßt den Künstler als die höchste Vollendung der Arbeit von Geschlechtern. Hochragend und hehr steht er über der breiten Masse als der Bewahrer des ewigen Feuers, als der Künder der letzten Dinge. Dem Kunstwart aber kann echte Kunst nur aus dem Volke selbst erstehen. Der ist ihm der vollendetste Künstler, der all sein Dichten und Schaffen unter einen Gedanken, den des Dienstes am Volke stellt. Aus diesem grundsätzlichen Widerspruch erklärt sich zum Teil die außergewöhnliche Nichtachtung, ja Verkennung Georges. Erst sucht der Kunstwart ihn totzuschweigen; als das nicht gelingt, ist er bestrebt, durch bewußte Hervorhebung seiner Schwächen seiner ablehnenden Haltung weiteste Wirkung zu verschaffen.

Neuartig war die künstlerische Wertung neu entstandener Witzblätter. Der Kunstwart, der stets für die Freiheit des geistigen Lebens eingetreten ist, rühmt den „Simplicissimus" als hochwillkommene Ergänzung der alten Kunstblätter. In literarischer Hinsicht besteht kein zweites, künstlerisch so hochstehendes Blatt wie der „Simplicissimus". Diese Hochschätzung äußert sich auch in der mehrfachen Wiedergabe der Zeichnungen

der bedeutendsten Zeichner des „Simplicissimus", Olaf Gulbranssons und Thomas Theodor Heines.

Im Jahre 1898 hatte Emil Jeannot Freiherr von Grotthuß den „Türmer" gegründet. Der Untertitel lautete „Monatsschrift für Gemüt und Geist". (Der Akzent liegt auf Gemüt.) In mancher Hinsicht berührte sich der „Türmer" in seinem Wollen mit dem Kunstwart. Ohne sein Vorbild hätte der Königsberger Freiherr sicherlich niemals den „Türmer" gegründet. Der stark betonte christliche Standpunkt erwarb dem Blatt schnell zahlreiche Freunde.

Avenarius betrachtete von Anfang an den „Türmer" als Gegner seiner Bestrebungen. Die „Probleme und Charakterköpfe" des Freiherrn von Grotthuß werden nicht gerade lobend besprochen.[208] Avenarius selbst weist zwei Jahre später auf den „Türmer" hin. Das Lob des Obersatzes wird aufgehoben durch den Nachsatz: „Schade, daß sein Herausgeber in literarischen und künstlerischen Dingen ziemlich kritiklos ist."[209] Als der Münchener Dichter Hanns von Gumppenberg, später ein gelegentlicher Mitarbeiter des Kunstwarts, dem „Türmer", bzw. seinem Herausgeber, Verfälschung und Verdrehung eines von ihm eingesandten Aufsatzes vorwirft, greift Avenarius diese Anklage ohne strengere Nachprüfung auf und fordert vom „Türmer", sich von den Beschuldigungen zu reinigen. Das vermag der „Türmer" in einwandfreier Weise; Avenarius ist ehrlich genug, seine voreiligen Anklagen zurückzunehmen. Bartels kann es sich nicht versagen, fünf Hefte später dem Freiherrn von Grotthuß das Wörtchen „fromm" anzuhängen, offenbar in der Absicht, seine literarischen Arbeiten und seine Herausgeberschaft zu entwerten. Größere Berechtigung hatte der Vorwurf, den das zweite Novemberheft des 14. Jahrgangs bringt. Grotthuß hatte nämlich die Gewohnheit minderwertiger Unterhaltungsblätter, ihrer Zeitschrift einen Briefkasten anzugliedern, übernommen. Oft mehrere Seiten lang veröffentlichte er hier unbedenklich anerkennende Briefe seiner Leser und Freunde. Gegen diese öffentliche Beweihräucherung, die wenig vornehme Art der Reklame, wendet sich Avenarius. Gewiß mit Recht! Im 4. Jahrgang des „Türmers" eröffnet Grotthuß den Kampf. Er zählt die lange Reihe der Kunstwartbeschuldigungen auf, sucht sich mit mehr oder minder großem Geschick zu verteidigen, wendet manche Angriffe so, daß sie den Kunstwart selbst treffen. Dabei unterläuft ihm mancher Fehler, so daß, als Grotthuß es ablehnt, im Kunstwart selbst eine wahrheitsgetreue Darstellung des ganzen Zwistes

zu bringen, Avenarius mehrfach behaupten kann: Emil Jeannot Freiherr von Grotthuß hat bewußt gelogen und verleumdet. Der „Türmer" schweigt auf diese Vorwürfe, er scheint zu warten, ob niemand zu seiner Hilfe herbeieilt.

Die „Losen Blätter" des 16. Jahrgangs des Kunstwarts bringen das Vorspiel einer Bühnendichtung „Ahasver" von Fritz Lienhard. Vielen war Lienhard (geboren 1865), als er zum ersten Male mit ethisch-ästhetischen Erzieherplänen hervortrat, als ein Gesinnungsgenosse des Kunstwarts erschienen. Gleich ihm verfocht er eine Heimatkunst, die sich zu einer Höhenkunst entwickeln sollte. Gleich dem Kunstwart achtete Lienhard in der Kunst den seelischen Gehalt für wertvoller als das bloße Ausbreiten artistischer Fertigkeiten, gleich ihm kämpfte er gegen das Überwiegen einer einseitigen Verstandesbildung. Er hatte ein halbes Dutzend Dramen geschrieben, kulturpolitische Schriften verfaßt (Wasgaufahrten — Die Vorherrschaft Berlins — Neue Ideale) und war auch als Lyriker bekannt geworden. Aus seinem neuesten Bühnenspiel brachte der Kunstwart ein Bruchstück, damit die Leser imstande waren, „noch ganz unbefangen ein neues Stück seiner Poesie auf sich wirken zu lassen". Die beiden folgenden Hefte bringen eine vernichtende Kritik aus der Feder Leopold Webers. Weber war durchaus unvoreingenommen und sachlich. Er kannte den Briefwechsel zwischen Avenarius und Lienhard nicht, er hatte auch von seinen Werken vorher noch nichts gelesen. Er lehnte seine Kunst aufs schärfste ab. Gewiß sei Lienhard ein Talent, aber seine Kunst entspringe nicht aus dem Quellgrund des Lebens selbst. Zu viel verstandesmäßig Erklügeltes hafte ihr an. Darauf erklärte Lienhard, von nun an Avenarius' Feind zu sein. Er eröffnete den Feldzug mit Aufsätzen in der „Täglichen Rundschau" und „Deutschen Welt" und versuchte den Nachweis zu führen, daß die Kulturarbeit des Kunstwarts durchaus bedeutungslos sei. Seine Probleme seien, festzustellen, „wie eine Vase bemalt oder ein Stuhl gedrechselt werde". Avenarius ließ sich durch die Angriffe nicht beirren: im Sprechsaal kam Bartels mit einem Aufsatz zu Wort, der eine Rettung Lienhards versuchte, im Grunde aber der ablehnenden Haltung des Kunstwarts zustimmen mußte. Weber wehrte sich gegen die Unterstellung der Unsachlichkeit, und Avenarius sprach ein Schlußwort, das seine eigene Meinung und einen kurzen Überblick über den ganzen Streitfall gibt.[210] Drei Hefte später mußte Avenarius noch einmal berichtigend und klärend im Kunstwart auftreten, denn Lienhards Angriffe

wurden immer schärfer und gehässiger. Avenarius konnte aber all seine Beschuldigungen in ruhiger Gelassenheit widerlegen. Lienhard sah das Vergebliche seines Angriffes nicht ein, er verfaßte eine besondere Kampfschrift, der er eine bewußte Spitze gegen den Kunstwart durch den Titel „Oberflächenkultur" gab.

Dann öffneten sich Lienhard die Spalten des „Türmers". Er wurde Mitarbeiter — 1921 sogar Herausgeber — und setzte den Kampf gegen den Kunstwart in unverminderter Schärfe fort. In acht aufeinanderfolgenden Heften brachte der „Türmer" mehr oder minder verdeckte Angriffe auf den Kunstwart und seinen Herausgeber. Avenarius nahm ebenfalls eine scharfe Kampfstellung ein und ging dabei in einigen Ausdrücken zu weit. Der „Türmer" stellte Strafantrag und Avenarius wurde wegen Beleidigung zu einer Geldstrafe verurteilt. Der „Türmer" ging straffrei aus, da seine zum mindesten ebenso schwer wiegenden Beleidigungen inzwischen verjährt waren. Ein für beide Teile wenig erfreulicher Streit war beendet. Dem Recht nach hatte Avenarius verloren, in moralischer Hinsicht war er unstreitig Sieger geblieben. Der Krieg überdeckte den schwelenden Zwist. Nach dem Kriege wollte Avenarius von neuem gegen den „Türmer", besonders seinen Musik- und Literaturreferenten Karl Storck zu Felde ziehen. Als er aber hörte, daß Storck ein kranker, dem Tode verfallener Mann sei, stellte er sofort die Polemik ein.

Die unerquickliche Auseinandersetzung mit dem „Türmer" mag mit dazu beigetragen haben, daß der Kunstwart fortan in der Beurteilung anderer Zeitschriften noch zurückhaltender ist. P. K. Roseggers „Heimgarten" erfreut sich der stets gleichbleibenden Wertschätzung des Kunstwarts und seiner rückhaltlosen Zustimmung. Wenn das zehn Jahre ältere Blatt auch nur ein Viertel der Bezieherzahl des Kunstwarts hatte, wirkte es doch in einem kleineren Kreise im gleichen Sinne wie der Kunstwart: für Heimat- und Volkskunst, für die Erziehung zur Kunst und zu wahrem, echtem Menschentum überhaupt.

Nur einmal noch betrachtet der Kunstwart kurz zeitgenössische Wochenschriften.[211] „Welt und Haus" ist eine annehmbare Wochenschrift; die literarische Beilage, die Eduard Engel unter dem Titel „Propyläen" bei der Münchener Zeitung herausgibt, ist sehr gut. Die Fortsetzung der „Gesellschaft", die „Süddeutschen Monatshefte", erscheinen — nach den Mitarbeitern zu urteilen — vielversprechend. Uneingeschränktes Lob aber gewinnt Wilhelm Schäfers Zeitschrift „Die Rheinlande". Mit feinem

Geschmack und kluger Umsicht tritt sie für ähnliche Ziele, wie sie der Kunstwart erstrebt, ein. Wirklich, „ein reich illustriertes Blatt großen Formats".

Will man die Stellung des Kunstwarts zu anderen Zeitschriften auf eine Formel bringen, so ergibt sich folgendes Bild: Die seichten Unterhaltungszeitschriften (Gartenlaube!) werden abgelehnt, bzw. überhaupt nicht erwähnt, Förderung und Unterstützung finden nur artverwandte oder wesensähnliche Kunst- und Literaturblätter.

Die Bedeutung des Kunstwarts

Schon mehrfach wurde im Verlaufe dieser Arbeit auf die außerordentlich tiefgehende Wirkung des Kunstwarts verwiesen. Aus Gesprächen mit alten Kunstwartlesern erwuchs mir der Gedanke, die soziologische Schichtung der Kunstwartgemeinde genauer zu bestimmen. Der Versuch, aus den Stammkarten des Georg D. W. Callwey-Verlages in München nähere Angaben zu gewinnen, blieb erfolglos, da die Bezieherkarten nur bis zum Jahre 1918 zurückreichten.

Um nun den Einfluß und die Wirkung von Avenarius und seiner Zeitschrift an Hand von Zeugnissen der Leser überzeugend darzulegen, stellte ich den im Anhang beigegebenen Fragebogen zusammen, der in einer Anzahl von 1500 Stücken versandt wurde. Das Ergebnis blieb weit hinter den Erwartungen zurück. Im ganzen bekam ich 90 Antworten, von denen nur 78 von alten Kunstwartlesern stammen. Diese geringe Anzahl genügt in keiner Weise, um die Leserschaft soziologisch eindeutig zu bestimmen. Trotzdem gebe ich nachstehend die Aufteilung nach Berufen, deren ungefähre Richtigkeit eine Umfrage des jetzigen Herausgebers der Deutschen Zeitschrift, Dr. Hermann Rinn, vom Jahre 1928 bestätigt. Diese letztere Umfrage diente ausschließlich redaktionellen Zwecken. Auf diese Umfrage liefen erheblich mehr Antworten ein (ca. 150), von denen aber für den vorliegenden Zweck nur die 100 Antworten der alten Kunstwartleser in Betracht kommen.

Die Aufteilung nach den einzelnen Berufen ergibt folgendes Bild:

	Umfrage 1934	Umfrage 1928
	%	%
Lehrer	53,8 (42)	51
Geistliche a) katholische	1,3 (1)	1
b) evangelische	— —	5

Beamte	12,8 (10)	14
Mediziner	2,6 (2)	10
Juriſten	3,9 (3)	5
Kaufleute	8,9 (7)	4
Sonſtige	7,7 (6)	7
Arbeiter	1,3 (1)	—
ohne Beruf	7,7 (6)	3
	100 % (78)	100 % (100)

Weitaus an erſter Stelle ſteht die Lehrerſchaft. (Der Begriff Lehrer wurde ſehr weit gefaßt: vom Volksſchullehrer bis zum Oberſtudiendirektor, außerdem ſind ein Regierungsrat und zwei Univerſitätsprofeſſoren in die Anzahl einbezogen.) Erſtaunlich iſt die geringe Beteiligung der Geiſtlichen, die, wie ich von vielen evangeliſchen Geiſtlichen weiß, neben den Lehrern die eifrigſten Kunſtwartleſer waren. Daß ſie nicht antworteten, erklärt ſich vielleicht aus dem die Gemüter ſtark in Anſpruch nehmenden deutſchen Kirchenſtreit.

Von der katholiſchen Geiſtlichkeit, wie überhaupt in katholiſchen Kreiſen, wurde der Kunſtwart nicht in ſtarkem Maße geleſen. Das beruhte einmal auf der ausgeſprochen proteſtantiſchen Haltung von Avenarius, die aus mancher abſprechenden Bemerkung über katholiſche Kunſt und Literatur im Kunſtwart hervorgeht, zum anderen aber gewann das „Hochland", die Neugründung Karl Muths, in katholiſchen Kreiſen großen Anhang.

Als zweitſtärkſte Gruppe der Leſerſchaft erwieſen ſich die Beamten. (Unter Beamten wurden hier Gerichts-, Poſt-, Steuer- und ſtädtiſche Beamte verſtanden.) Die Zahlen für die übrigen Berufe bleiben im üblichen Rahmen und laſſen keine beſonderen Schlüſſe zu.

Zuſammenfaſſend kann man ſagen, daß die Lehrer, die Geiſtlichen und die Beamten den Hauptanteil der Kunſtwartbezieher bilden. Das beweiſt auch die ſechs Jahre frühere Umfrage des Herausgebers der Deutſchen Zeitſchrift, die bei größerer Anzahl der Befragten prozentual nur ganz unweſentliche Unterſchiede gegenüber der Umfrage von 1934 aufweiſt. Die Tatſache, daß über 50% der Leſer Lehrer waren, iſt von nicht zu unterſchätzender Bedeutung, denn gerade die Lehrer hatten die Möglichkeit, den Gedanken, die Avenarius und ſeine Mitarbeiter im Kunſtwart verfochten, unmittelbar zur Wirkung zu verhelfen. Wie ſegensreich der Ein-

fluß von Avenarius gerade auf die Lehrergeneration des ersten Jahrzehntes im neuen Jahrhundert war, zeigt die Zuschrift eines alten Schulmannes, der heute in leitender Stellung tätig ist.

„In einer überschnell gewachsenen Zeit, der das kulturelle Gewand von Geschäftsgeist, Nachahmungssucht und Instinktschmeichelei umgehängt wurde, wies Avenarius durch seinen Kunstwart hin auf die tiefen Quellen des deutschen Volkstums, brachte den echten deutschen Kulturwillen zur Geltung und zeigte in Lehre und Tat die Richtlinien, die Herder und Schiller wie die wahrhaft deutsch-schöpferischen Dichter der Zeit dem Echten und Schönen vorgezeichnet hatten. Der Lehrer jener Tage, d. h. um die Wende des 20. Jahrhunderts, erhielt seine Ausbildung als Volksbildner nach Inhalt und Weise der schnell wuchernden Zeit entsprechend. Die Seminariker waren meist Autodidakten, die in dreijähriger Seminarzeit nach den vorgeschriebenen Leisten zurechtgehauen wurden und denen es dann überlassen blieb, auf dem Wege der Selbstbildung die Höhe echter deutscher Bildung zu erreichen oder auch nicht. Es kam vor, daß die Seminaristen in der Seminarzeit nur ein einziges Theaterstück, z. B. den Raub der Sabinerinnen, auf der Bühne sahen und in musikalischer Hinsicht außer den vorgeschriebenen Tonleitern und Sonatinen und den 56 auf der Geige zu spielenden Volksliedern nur ‚Das niederländische Dankgebet' und ‚Das Liebesmahl der Apostel' von Wagner mitwirkend genießen durften.

Die literaturgeschichtliche Unterweisung im Seminar beschränkte sich darauf, daß die vorgeschriebenen Gedichte ‚behandelt' und auswendig gelernt wurden. Dabei galt als methodischer Grundsatz: ‚Lyrische Gedichte (Lieder) dürfen nicht methodisch behandelt werden'. Naturgemäß stand die Lehrdichtung im Vordergrund. Die Geschichte der Fabel war den Zöglingen geläufiger als die Kenntnis zeitgenössischer Dichtung. War eine Dichtungsart nach den vorgeschriebenen Plänen abgehechelt, wurde ein kurzer geschichtlicher Überblick über die Entwicklung dieser Dichtgattung geboten. Bei großen Dichtern (Lessing, Klopstock, Goethe, Schiller und verwunderlicherweise auch Geibel, wie auch besonders bei den Freiheitsdichtern) wurde ein Lebensbild im Telegrammstil verabfolgt und gepaukt.

Dramatische Dichtung? Jawohl! Wir lasen vorschriftsmäßig ‚Minna von Barnhelm' und auch ‚Wilhelm Tell'.

Größere epische Dichtungen? Einige von Klopstocks Oden haben uns mehr geplagt als ‚Hermann und Dorothea'.

Annette von Droste-Hülshoff, Gottfried Keller, Mörike, Meyer, Liliencron blieben uns gänzlich verhüllt.

Nun denke man sich einen jungen, bildungshungrigen, mit 20 Jahren in die Praxis gestellten Volksschullehrer, der bei seinem Suchen nach echtem Bildungsgut auf einen Lehrer stößt wie Avenarius, auf Bildungsquellen, wie er sie im Kunstwart erschließt. Unvergeßlich ist mir persönlich, wie Avenarius das Verständnis erschließt für die Lyrik Mörikes, für die Tiefe eines Paul Gerhardt, für das Gemütvolle-Gegenständliche eines Matthias Claudius, für das Ursprüngliche im echten Dichter im Vergleich zum angequälten. Unvergeßlich waren dem jungen, strebenden Lehrer die Darlegungen von Avenarius über Kunstgenuß und helfendes Wort, über das Verhältnis der Naturprodukte zum Kunstwerk, über die Auswirkungen der Traumbildnerei, über die Illusionsästhetik, über die Aufgaben wahrer Schulmeisterei, über das Verhältnis des Sehens zum Schauen, des Innerlichen zum Äußerlichen, über Homer, über Liliencron, über Dürer, über Lenbach und so vieles andere. Mit einem Schlage förmlich weitete er das Blickfeld des jungen Volksbildners, gab seinem Wirken Verständnis, Tiefe und Höhe, und trug den Geist frohen Mitschaffens und Aufbauens in tausend Schulsäle hinein, in denen bis dahin der Staub des Alltäglichen das Atmen erschwert hatte. Avenarius war ein Lehrer vom Blute aus; er kannte das, was wir Jungen damals mühsam erringen mußten: die organisch-genetische Methode. Wir waren angeleitet worden, nach den fünf Artikulationsstufen Herbart-Zillers jeden Stoff aufzutragen. Avenarius zeigte der jungen Lehrerwelt, daß jeder Stoff seine eigene Methode der Vermittlung als Herz und Herzschlag in sich trägt. Die methodische Fähigkeit des Schriftstellers Avenarius trat mir auch in den Begleitworten zu seinen Kunstblättern vor Augen. Unendlich viel Sonne und Freude ist von diesen Wiedergaben und Erläuterungen ausgegangen. Ich schätze die Zahl der jungen Menschen, die ich in 35jähriger Lehrtätigkeit mit Verständnis und Begeisterung erfüllt habe, auf 3—4000, und nehme an, daß die meisten das Licht weitergereicht haben.

Was hier vom Seminariker geschrieben steht, das galt damals in gleicher Weise auch vom akademisch gebildeten Lehrer. Mit manchen von ihnen habe ich kollegial zusammengewirkt, und jeder, der den Kunstwart kannte, bestätigt mir, daß er ihm in manchen Dingen „die Augen erst geöffnet habe'. Am schärfsten hat das Anthes ausgesprochen in ‚Dichter und Schulmeister', 1904."

Diese Zeugnisse ließen sich beliebig vermehren. Aus fast allen Zuschriften der Lehrer spricht das Gefühl einer dankbaren Verpflichtung gegenüber Avenarius und seinem Kunstwart. Bezeichnend ist die Tatsache, daß auf die erste Frage des Fragebogens: Wie gelangten Sie an den Kunstwart? in den weitaus meisten Fällen der Lehrer als Führer zum Kunstwart angegeben wird.

Die mir vorliegenden Antworten stimmen bis auf zwei Ausnahmen in den Grundlinien überein. Immer wieder wird betont, daß der Kunstwart dem Leser gefiel wegen seiner Gediegenheit, Gesundheit, überragenden Urteilskraft, seiner Offenheit, Gerechtigkeit und durch nichts zu erschütternden Sachlichkeit. Der Kunstwart stellte das ganze menschliche Leben und Sein unter eine künstlerische und geistige Einheit. In ihm war der Wille zur Klarheit und Echtheit, und dies alles in großer Weite und Freiheit. Für viele war der Kunstwart der erste, der den jungen Menschen einführte in das Sehen künstlerischer Lebenswerte. Weil der Kunstwart selbständig und sicher zu allen Fragen der Kultur und Kunst Stellung nahm, war er ein stets zuverlässiger und sicherer Führer in allen wichtigen Fragen der Zeit. Er erzog zu eigenem Denken und gesundem Urteil.

Die Frage, ob der Kunstwart an der Bildung der Anschauung über Literatur, Kunst usw. wesentlich mitgewirkt hat, wird durchaus zustimmend beantwortet. Immer wieder wird betont, daß der Kunstwart den geistigen Blick in ungeahntem Maße weitete, daß er das Gefühl der Unterscheidung von echt und unecht, von wahr und falsch, von wertvoll und wertlos schärfte, daß er lehrte, alle Dinge des Lebens und der Kultur von einer höheren, sichereren Warte aus zu sehen. Was in der Seele manches jungen Menschen nur unbewußt und dunkel vorhanden war, zog der Kunstwart ans Licht und machte es fruchtbar. Gar mancher wurde durch den Kunstwart und die Grundlehre von Avenarius, daß Kunst und Leben nichts voneinander Verschiedenes, sondern eine untrennbare Einheit seien, veranlaßt, sein eigenes Leben diesem Grundsatz entsprechend in innerer Wahrhaftigkeit zu gestalten. Aus der Masse der Zuschriften sei eine Äußerung aus dem Briefe eines jungen Lehrers herausgegriffen, die von der Weite und Tiefe des Einflusses von Avenarius und seinem Kunstwart kündet.

„Wenn mir der Briefträger vor nun bald 30 Jahren den Kunstwart in mein einsames Waldschulhaus im schlesischen Walddörflein brachte, erfüllte mich immer tiefste Freude. Denn jedes Heft bedeutete ein Geschenk.

Brachte es doch Stunden echter Feier und wahrster Lebensbeglückung. Und weil man sich so mit vollem Herzen ganz hingab, so wurde auch so vieles wieder zu lebendigem Schaffen. Und es war so stark ein Gefühl des Verbundenseins im jungen Menschen, daß ganz unschätzbare Formkräfte in das eigene Leben übergingen. Wenn ich daher mir selbst die Frage stelle, wer die innere Stellungnahme zu allen Lebensfragen und damit also die Lebensrichtung überhaupt unter den Lebensmächten, die an meinem Leben formten, mit am tiefsten beeinflußt hat, so muß ich mit an erster Stelle Avenarius nennen. Wie tief war dieses Gefühl des Verbundenseins! Das fragte nicht nach Verleger, nach Verbreitung der Zeitschrift, nach dem Ansehen, das die Zeitschrift in diesem oder jenem Lager hatte. Es war ein Verbundensein mit einer bestimmten Art, die Dinge, die Welt zu sehen. Es war natürlich auch eine Verehrung des Menschen Avenarius, aber eine Verehrung, die ihre Wurzel in einer echten Dankbarkeit hatte für den Reichtum, den man ihm verdankte und den man in sich wachsen fühlte."

Aber nicht nur Lehrer- und Beamtenkreisen brachte der Kunstwart Anregung in reichstem Maße, auch in Arbeiterkreisen gelangte er zu tiefgehender Wirkung. Das beweist die Zuschrift eines Kruppschen Facharbeiters, die bei aller Ungewöhnlichkeit doch zeigt, daß der Kunstwart nahezu alle Schichten des deutschen Volkes erfaßte. Außerdem zeugt sie vom Bildungsstreben und dem hohen geistigen Niveau so manches deutschen Arbeiters.

Trotz einfacher Volks- und Berufsschulbildung benutzte dieser Arbeiter jede Möglichkeit, sich weiterzubilden: in der Volkshochschule, in literarischen Vereinen u. a. Später trat er dem neugegründeten Kruppschen Volksbildungsverein in Essen bei. Hier wirkte er auf vielen Gebieten tatkräftig und erfolgreich mit.

„Wir gründeten Abteilungen für literarische, künstlerische, musikalische, naturwissenschaftliche und weltanschauliche Fragen. Einem literarischen Kreise schloß ich mich enger an. Nach einigen Jahren wurde mir die Leitung dieser Abteilung anvertraut. Hier habe ich nun auch u. a. den Kunstwart eingeführt, den ich schon kannte. Alle wesentlichen Artikel wurden vorgelesen und zur Diskussion gestellt. Wir wurden eine Kunstwartgemeinde, und allen, die in langen Jahren hier zusammenkamen, hat der Kunstwart ungemeine Anregung und viel Wissen vermittelt.

Nie werden die Beteiligten die segenbringenden Stunden in dieser Gemeinschaft vergessen und Avenarius' und seiner Mitarbeiter immer

dankend gedenken. Hier wurden die Fundamente gelegt für ein Wissen, das nicht um seiner selbst willen angeeignet wurde, sondern als Baustein für eine ethische und vernünftige Weltanschauung und Lebensführung."

Auf die Anfrage, ob der Leser immer mit dem Kunstwart übereinstimmte, haben nur wenige in verneinendem Sinne geantwortet. Und diese wenigen standen alle in einem höheren Alter, waren also in ihrem Urteil und ihren Meinungen selbständiger. Die junge Generation, die durchschnittlich im Alter von 18—20 Jahren mit der Lesung des Kunstwarts begann, lebte sich so ein in die Gedankenwelt von Avenarius, machte seine Bestrebungen so sehr zu den ihren, daß sich in ihnen auch nicht der leiseste Gedanke zum Widerspruch regte.

Fast jeder Leser verdankt dem Kunstwart entscheidende Anregungen. Sei es auf dem Gebiete der Literatur, Kunst oder Musik. Viele wurden erst durch die Arbeiten Schultze-Naumburgs angeleitet, sich um eine wahre Innenkultur zu bemühen, den Kampf gegen die Verlogenheit im Baustil, wie sie besonders in Gipsfassaden und Stuckverlogenheiten der Gründerzeit zum Ausdruck kam, aufzunehmen. Als Beispiel für die überaus tiefgehende Wirkung von Avenarius' Kulturarbeit diene eine Stelle aus dem Briefe eines mittleren Beamten. Er schildert, wie sehr er Avenarius für die Ausgestaltung seines jungen Heims zu Dank verpflichtet ist.

„Damals kam man beim Einkauf der Aussteuer nur schwer an ‚Renaissancestühlen' und ‚Muschelgarnituren' vorbei, denn es gab kaum was anderes. Meiner Braut und meine innere Abneigung gegen solche Kunstwerke aber war bereits durch die kritischen Betrachtungen im Kunstwart und in den Dürerbund-Flugschriften soweit gestützt und gekräftigt, daß wir eigene Wege gingen, schlichte Zweckformen suchten und sogar fanden. Noch heute sind unsere Möbel nicht ‚aus der Mode'. Vor Nippsachen, Haussegen und Gipsfiguren bewahrte uns die Flugschrift von den ‚Hausgreueln'. Zwar sagten die Tanten: ‚Bei euch ist's so kahl'. Uns aber behagte das und anderen gefiel's am Ende auch. Zum Bilderschmuck hatten wieder die ‚Meisterbilder' das ihre getan. Und für Geschirr, Bestecke, Dosen und Leuchter hatte uns die Kunstwart-Hausrat-Preisliste, das ‚Deutsche Warenbuch' gut beraten."

Bekanntlich stand der Rembrandtdeutsche Julius Langbehn eine Zeitlang zu Avenarius in näheren Beziehungen. Benedikt Momme Nissen, der Freund und Schüler Langbehns, schreibt darüber: „Was Langbehn am Kunstwart bzw. Avenarius besonders schätzte, war, daß er Meister-

bilder in vortrefflichen Wiedergaben ins deutsche Volk brachte. Das erschien ihm nahezu als seine wichtigste Tat — die heute, wo alles mit Reproduktionen überschwemmt ist, kaum mehr in vollem Umfange gewürdigt wird."

Gerade die Bildveröffentlichungen von Avenarius, angefangen von den Meisterbildern bis zu den Vorzugsdrucken und Künstlermappen, brachten unendlich viel Freude und wahre Innenkultur ins deutsche Haus. Dieser Teil von Avenarius' Kulturarbeit wird in den Antworten immer wieder begeistert gepriesen und in tiefer Dankbarkeit anerkannt. Avenarius erreichte es tatsächlich, daß die edelsten Werke deutscher Kunst zu ständigen Begleitern im täglichen Dasein wurden, daß sie eine immer frische Quelle der Freude und des Genusses waren. Als praktisches Beispiel diene die Zuschrift eines Beamten. „Welch eine Rolle spielten in der ersten Jugend meiner drei Kinder die Kunstwartbilder! Ihrer abendlichen Bitte an die Mutter: ‚Märchen erzählen!' folgte stets die an den Vater: ‚Und nun Mappen ansehen!' Und hatte Vater dazu ausnahmsweise Zeit, dann wars ein Fest. Als Staffelei diente der Notenhalter des Klaviers, die Kinder dicht davor, das Zimmer wurde verdunkelt und nur die Staffelei beleuchtet, und nun wechselte darauf Bild um Bild, Vater las dazu die Texte. Immer wieder verlangt wurden Ludwig Richter und Schwind. Zum Schluß aber durften nicht fehlen die herrlichen Märchenmappen der ‚Sieben Raben' und der ‚Schönen Melusine' mit der wie Musik anmutenden Erzählung dazu, von Avenarius so meisterlich geformt. Wie groß wurden da die Kinderaugen! Und spielte Mutter den Kleinen zum Einschlafen noch etwas aus dem ‚Notenbüchlein für Magdalene Bach', dann hatten wir alle etwas gehabt, das mit dem Begriff Kunstwart und den Namen Avenarius und Callwey zusammenklang.

Gar zu Festzeiten, zu Weihnachten und zu Ostern! Da standen auf der Diele und im Aufgang unseres Häuschens aneinandergereiht die Abbilder der Kunstwerke, die christliche Meister des Abendlandes zu Ehren des Christkindes, der Gottesmutter, des Gekreuzigten und des Auferstandenen geschaffen: Raffael und seine Vorgänger, Tizian, Murillo, Holbein, Grünewald, Altdorfer und vor allem Albrecht Dürer und Ludwig Richter. Welche Fülle aus diesen Schätzen hat uns die Kunstwartarbeit ins Haus gebracht! Wie hätten wir uns jemals all das Herrliche kaufen können ohne diese für die bescheidensten Mittel erreichbaren Meisterausgaben!"

Die Dichter, Künstler und Komponisten, die der Kunstwart dem Leser besonders nahebrachte, sind natürlicherweise diejenigen, für die er sich in erhöhtem Maße einsetzte. Es sind immer wieder dieselben Namen, die auch in der vorliegenden Arbeit schon genannt wurden: Keller, Mörike, Storm, Raabe, Hebbel, Spitteler; Grünewald, Dürer, Rethel, Schwind, Richter, Thoma, Kreidolf u. v. a.; Komponisten wie Hugo Wolf, Mozart, Brahms, Bruckner und Reger. In den weitaus meisten Fällen war der Kunstwart bzw. der „Literarische Ratgeber" die einzige Richtschnur, nach der der Kunstwartleser seine Büchereinkäufe tätigte. Wie segensreich der Einfluß des Kunstwarts gerade im Buchgewerbe war, beweist ein Aufsatz in der „Buchhändlerwarte", dem Organ der in der „Allgemeinen Vereinigung" verbundenen Buchhändlergehilfen. Dieses Blatt schreibt im Jahre 1914:

„Was der Kunstwart heute ist, braucht nicht auseinandergesetzt zu werden; wohl aber ist ein Wort darüber angebracht, was die Zeitschrift im Laufe der letzten fünfzehn Jahre gerade für den Buchhandel geleistet hat. Das ist mehr, als sich mit dürren Worten ausdrücken läßt: bis zu einem gewissen Grade beruht unsere ganze üppige moderne Produktion, soweit sie nicht rein wissenschaftlicher Natur ist, auf der Grundlage, die dieses Blatt hat schaffen helfen. Das weiß jeder, der die Entwicklung im Sortiment miterlebt hat. Als der Kunstwart anfing, da war von einem allgemeinen literarischen Interesse keine Rede, die Produktion der nicht fachwissenschaftlichen Literatur bewegte sich innerlich wie äußerlich in ausgefahrenen Geleisen, es war die Zeit, wo man allen Ernstes Julius Wolff für den größten lebenden Dichter hielt und die literarischen Interessen der Frauen sich in den Autorinnen der ‚Gartenlaube' erschöpften. Hier hat Avenarius — man kann nicht anders sagen — gründlich ausgemistet. Das Große an seiner Leistung war aber nicht, daß er den Sinn für gut und schlecht, für künstlerisch wertvolle und wertlose Leistungen wieder schärfte, sondern, daß er sein Blatt so schrieb, daß es in weite Kreise drang und die breitesten Schichten der Gebildeten eroberte. Und mit dem Sinn für gut und schlecht, für echte und unechte Kunst weckte er Teilnahme und Kauflust".[212]

Wie richtig dieses Urteil der Buchhändlerwarte war, zeigt ein Ausspruch des Verlegers Schuster, des Mitinhabers des bekannten Verlages Schuster und Löffler in Berlin, der im Jahre 1912 oder 1913 einmal zu Walter von Molo sagte: „Lob und Abdruck in den ‚Losen Blättern' be-

deutet 500—600 verkaufte Exemplare!"[213] Hierbei muß man natürlich die damalige Wirtschaftslage, die außerordentlich hohe Auflagezahl des Kunstwarts und seine weitgehende Wirkung berücksichtigen. Walter von Molo urteilt über die damaligen Absatzmöglichkeiten: „Man nahm damals an, daß die Anzeige eines bekannten Dichters gegenüber der Dichtung eines anderen in einer der großen Tageszeitungen ungefähr 80—150 Exemplare Absatz bedeutete. Ich erinnere mich auch, daß die Anzeige meines Schiller-Romanes durch Peter Rosegger im Jahre 1913 in der ‚Täglichen Rundschau' in Berlin ca. 300 Exemplare Absatz bedeutete. Die ‚Tägliche Rundschau' war aber damals auch die Zeitung mit der besten literarischen Beilage und der Schiller-Roman war in der ‚Täglichen Rundschau' im Vorabdruck erschienen."[214]

*

Die Wirkung des Kunstwarts war eine doppelte: einmal erzog er das Volk in breiteren Schichten zu künstlerischem Verständnis, zum anderen förderte er durch sein Lob und seine Kritik das Schaffen manches Dichters, Malers und Komponisten.

Um für diese Behauptung eindeutige Beweise zu gewinnen, habe ich mich an die Künstler, für die sich der Kunstwart besonders einsetzte — soweit sie noch am Leben sind — mit der Bitte um Auskunft gewandt. Das Ergebnis war etwas besser als die Befragung der anonymen Leserschaft. Auf 27 Anfragen bekam ich immerhin 9 Antworten. Aus dieser Anzahl kann man natürlich nicht mit absoluter Sicherheit Rückschlüsse ziehen. Es liegt mir auch fern, zu behaupten, daß die fördernde Wirkung, die aus den mir vorliegenden Antworten hervorgeht, Allgemeingültigkeit besitzt. Die Antworten der schöpferisch hervorgetretenen Menschen sind im einzelnen so kennzeichnend, daß ich die wichtigsten Stellen im folgenden veröffentliche.

Schon früh wies der Kunstwart in einer Aufsatzreihe, die das Schaffen von Hofmannsthal, Rilke, Schaukal und Stefan Zweig einer kritischen Würdigung unterzog, auf das Schaffen des jungen Wieners Stefan Zweig. Hier sah der Kunstwart trotz aller Jugendlichkeit das Ringen eines ernsthaften Talentes und eine wirkliche Begabung. Der Kunstwart war eine der ersten literarischen Zeitschriften, die sich derartig ausführlich mit Stefan Zweig beschäftigten. Der Dichter selbst urteilt über den Kunstwart und die Bedeutung der damaligen Besprechung wie folgt:

„Der Kunstwart hat für uns junge Leute viel bedeutet, weil er in einer ebenmäßigen Art, ohne jede parteiliche Einstellung, die verschiedensten Werte der Dichtung, der Musik und Kunst nicht in der üblichen Rezensierweise, sondern in der anschaulichen von Proben uns zur Kenntnis brachte, und ich war deshalb sehr froh, wie er zum erstenmal auf meine Arbeiten hinwies und mich dadurch einem weiteren Kreise einführte. Die Sphäre des Kunstwarts war so wichtig, weil er einen weiten Bildungskreis erreichte und einen allgemeinen, statt sich an eine einzige Gruppe zu wenden."[215]

Ein anderer Dichter, Ernst Lissauer, der mehr durch seinen „Haßgesang" als durch seine wertvolleren Dichtungen „Acker" und „Strom" bekanntgeworden ist, berichtet ausführlicher über die unmittelbare Wirkung des Kunstwarts auf die Entwicklung seines dichterischen Wesens und Werks. Er ist überzeugt, daß der Abdruck von Proben aus „Acker" und „Strom" ihm ungemein genützt habe, da eine sehr große und teilnehmende Leserschaft die Proben, die von verständnisvoller Charakteristik begleitet waren, kennenlernte.

„Der Kunstwart hat in hohem Maße auf meine früheste Entwicklung eingewirkt. Ich las ihn als Sekundaner und Primaner aufs sorgfältigste und ließ keine Zeile aus. Besonders wichtig war mir ein Aufsatz von Bartels über die ‚Neuere deutsche Lyrik', der auf die großen Lyriker des 19. Jahrhunderts hinwies, also jene Zeit der deutschen Dichtung behandelte, von der Bartels etwas versteht. Das Benedictus aus der großen Messe von Bruckner, zweihändig bearbeitet von Grunsky, machte auf mich ungeheuren Eindruck und legte den Grund zu der Verbundenheit, aus der ein Menschenalter später mein ‚Gloria Anton Bruckners' erwuchs. Den ‚Losen Blättern' verdanke ich, um nur einiges zu nennen, die Bekanntschaft mit Harlans außerordentlichem Roman ‚Die Sünde an den Kindern', mit Phantasiestücken Jonas Lies, den musikalischen Beilagen z. B. die Bekanntschaft mit Eichendorffliedern von Pfitzner. Noch heute besitze ich in großer Zahl die musikalischen Beilagen, die ich vor bald vierzig Jahren gesammelt habe. Der Kunstwart hat den Sinn für Anschauung, für das Bildnerische, das Vermögen zwischen Drahtkultur und gewachsener zu unterscheiden (Schultze-Naumburgs Beispiel und Gegenbeispiel) in mir erweckt. Später wurde ich Mitarbeiter des Kunstwarts. U. a. veröffentlichte ich in den ‚Losen Blättern' eine Auswahl aus den Gedichten des fast vergessenen Christian Friedrich Scherenberg. Im

‚Literarischen Ratgeber des Dürerbundes', den Wolfgang Schumann im Auftrag des Kunstwarts herausgab, berichtete ich über die moderne Lyrik.

Auch nach Avenarius' Tod währten meine Beziehungen zum Kunstwart fort. 1908 hatte ich eine Auswahl aus Mörikes, 1909 eine Auswahl aus Kopischs heiteren Gedichten veröffentlicht; sie wurden in die 1923 von Schumann gegründete Kunstwartbücherei übernommen. Gleichzeitig brachte ich dort eine Auswahl aus den Gedichten Linggs, 1926 eine überschauende Auswahl aus meinen eigenen Dichtungen und Schriften. So reichen meine Beziehungen zum Kunstwart etwa von meinem 16. bis in die Mitte der vierziger Jahre."[216]

In den Jahren, da Wolfgang Schumann maßgebenden Einfluß auf die literarische Kritik des Kunstwarts gewann, waren es vor allem drei Dichter, auf die der Kunstwart immer wieder empfehlend hinwies: Albert von Trentini, Franz Nabl und Walter von Molo. Albert von Trentini ist im Dezember 1933 gestorben. Von Walter von Molo wie auch von Franz Nabl liegen Zeugnisse vor, die die Wirksamkeit der häufigen Hinweise im Kunstwart bestätigen. Sehr interessant und lehrreich sind die Ausführungen Franz Nabls.

„Der Kunstwart hat zum erstenmal im November 1912, ein Jahr nach dem Erscheinen meines Romans ‚Ödhof', nachdrücklich auf mich hingewiesen. Daß ich innerlich, ich meine in meiner Weiterentwicklung und in meiner Schaffenslinie dadurch irgendwie beeinflußt worden wäre, möchte ich bezweifeln. Man bleibt schließlich immer der, der man ist. Unbedingt aber hat ein Hinweis an so exponierter Stelle mein Selbstvertrauen und meine Sicherheit gestärkt. Ebenso muß ich die ausstrahlende Wirkung der Kritik bejahen. Denn wieder ein Jahr nach ihrem Erscheinen konnte das Werk, zwei Bände zu je 450 Seiten, neu aufgelegt werden, und das bedeutete für die damalige Zeit mehr als heute eine Auflage von 20000. Und noch zehn und zwölf Jahre später, wenn ich in der Fremde mit neuen Menschen zum erstenmal zusammentraf, wiesen sie immer auf die schon vorangegangene Bekanntschaft mit meinem Namen durch den Kunstwart hin.

Eine ganz ähnliche Wirkung konnte ich aber, obwohl die Zeitschrift in den Umsturzjahren eine heute wieder völlig überwundene Schwenkung durchmachte, und an und für sich keine so außerordentlich weite Verbreitung mehr genießen dürfte wie früher (ich meine der Auflagezahl nach),

auch gegenwärtig wieder beobachten, als im Juni 1932 meine ‚Kindernovelle' dort abgedruckt wurde. Der noch heute feststellbare Widerhall war sehr stark."[217]

Als nach Avenarius' Tod Wolfgang Schumann die Herausgabe des Kunstwarts übernahm, wurde auf Veranlassung des Verlegers Callwey Albert von Trentini zur Mitarbeit herangezogen. Schon bald kam es zu Spannungen zwischen Schumann und Trentini einerseits und dem Verleger Callwey andererseits. Walter von Molo versuchte vergeblich in diesen inneren Zwistigkeiten zu vermitteln. Mehrere Hefte lang führte er auch im Kunstwart einen öffentlichen Briefwechsel mit Albert von Trentini. Danach hat Walter von Molo nichts mehr für den Kunstwart geschrieben. Über die Wirkung der empfehlenden Anzeigen des Kunstwarts und der mehrfachen Abdrucke in den ‚Losen Blättern' äußert sich Walter v. Molo wie folgt:

„Vor dem Krieg und auch noch im Krieg, als die Richtung des Kunstwarts noch eine einheitliche war und die Differenzen zwischen Schumann und Avenarius noch nicht offenbar waren, da hat mich der Kunstwart sehr gefördert, und es war deutlich fühlbar, daß der Abdruck in den ‚Losen Blättern' damals meinen Anfängen sehr geholfen hat. Vor allem in Lehrerkreisen, und hierfür bin ich dem Kunstwart dankbar. Denn der damalige Leser gab nicht so viel auf Kritik, wie man meinte, er wollte selber sehen, Einblick gewinnen: und dazu half der Abdruck in den ‚Losen Blättern' außerordentlich.

Mir ist aus der Zeit vor dem Krieg kein publizistisches Organ bekannt, dem eine gleich tiefgehende Wirkung eignete."[218]

In seinem ständigen Suchen nach bodenständigen Werten, nach gesunder Bürgerlichkeit und Heimatkunst edelster Art verwies der Kunstwart immer wieder auf das Schaffen eines Hesse, Frenssen, Friedrich Huch, Strauß und Ernst Zahn. Der Schweizer Dichter Ernst Zahn teilt über seine Stellung zum Kunstwart folgendes mit:

„Die Zeiten meiner Beziehungen zu dieser trefflichen Zeitschrift liegen nun allerdings schon weit zurück und hatten nicht den Charakter einer Mitarbeit meinerseits. Ich war aber immer stolz und froh, wenn sich der Kunstwart um meine Bücher kümmerte und empfand das, was er über sie zu sagen hatte, zunächst als Förderung und Wegleitung für meine jeweilige Arbeit, darüber hinaus jedoch in starkem Maße auch als Wegbereitung in der Öffentlichkeit, wobei ich Stichproben, die in den ‚Losen Blättern' gegeben wurden, als besonders wirksam ansah, weil ich der

Auffassung bin, daß ein Anlesen leicht die Lust des Weiterlesens weckt. Die Möglichkeit, die unmittelbare Wirkung seiner Fürsprache an Hand von Auflagezahlen nachzuweisen, fehlt mir indessen.

Mir war der Kunstwart, solange ich seinen Weg verfolgen durfte, das Muster einer vornehmen, in ihrer stillen Überlegenheit und sicheren, wohlwollenden und klaren Urteilsweise maßgebenden Zeitschrift."[219]

Von Komponisten liegen keine Zeugnisse vor.

Musikgeschichtlich interessant ist die Tatsache, daß Deutschland eine der besten Bachbiographien der Anregung des Kunstwarts verdankt. Albert Schweitzers großangelegte Arbeit „J. S. Bach, le musicien-poète"[220] war ursprünglich nur zur Ausfüllung einer Lücke in der französischen Fachliteratur geschrieben. „Im Kunstwart regte von Lüpke eine Übersetzung an. Daraufhin wurde im Herbst 1905 die deutsche Ausgabe mit dem Verlage von Breitkopf & Härtel vereinbart."[221]

Als Avenarius mit dem elften Jahrgang dazu überging, jedem Kunstwartheft zuerst zwei, später mehrere Bilder mitzugeben, erwies sich dies schon nach kurzer Zeit als eine äußerst wirksame Maßnahme, um die Werke alter und neuer Meister in weiteste Kreise zu bringen. Aus diesen Bildveröffentlichungen und dem Anklang, den sie in Leserkreisen fanden, erwuchs Avenarius später der Gedanke der Meisterbilder, Vorzugsdrucke und Künstlermappen.

Avenarius beschränkte sich aber nicht nur auf die Bildveröffentlichungen, sondern suchte auch den einzelnen Künstlern persönlich nach Kräften zu helfen. Als der jetzt in Bern lebende Maler Ernst Kreidolf 1895 sein erstes Bilderbuch „Blumenmärchen" fertiggestellt hatte und nun vergeblich einen Verleger suchte, da alle das Buch mit der Begründung ablehnten, es sei mehr für Erwachsene denn für Kinder, griff Avenarius ein. Er schrieb im Kunstwart einen Artikel über Kreidolf, in dem er restlos für ihn und seine Kunst eintrat, und versuchte nun seinerseits, einen Verleger zu finden. Aber auch seine Bemühungen waren vergebens. „Er schickte das Buch von einem Verlag zum anderen, aber keiner nahm es. Es war ihnen zu neuartig. Nach zwei Jahren hatte ich die ‚Blumenmärchen' wieder in meiner Schublade."[222] Als dann später die „Blumenmärchen" doch noch veröffentlicht werden konnten, erwiesen sich die Voraussagen der Verleger als falsch — das Buch wurde zu einem vollen Erfolg.

Ernst Kreidolf wurde hierdurch mit Avenarius befreundet. Wo immer Avenarius Gelegenheit fand, verwies er auf Kreidolf und förderte ihn,

wo er nur konnte. „Nicht nur durch Zustimmung, sondern auch durch Kritik in der freundschaftlichsten Weise. Ich habe ihm sehr viel zu verdanken."[223]

Als abschließende Bemerkung über diese Seite von Avenarius' Kulturarbeit diene der Ausspruch eines Malers und Kunstpädagogen. Benedikt Momme Nissen schreibt über Avenarius:

„Was ich an ihm besonders schätzte, war seine zielbewußte, zähe kunstpädagogische Arbeit fürs deutsche Haus, der er sein Vermögen opferte und zu deren Gunsten er große ihm gewordene Zuwendungen im besten nationalen Sinne anlegte."[224]

Die Wirkung des Kunstwarts blieb nicht allein auf Deutschland beschränkt, auch im Ausland wurde er viel gelesen und nicht nur von Auslandsdeutschen. Für den Ausländer war der Kunstwart die deutsche Zeitschrift schlechthin.

Das zeigte sich — vielleicht in einem anderen Sinn als Avenarius erwartet hatte — besonders deutlich im Weltkrieg. Wie schon erwähnt, versuchte 1915 der Marburger Philosoph Paul Natorp (1854—1924), eine Analyse des deutschen Menschen zu geben.[225] In der Einleitung sagte Natorp, unsere Feinde wollten uns nicht verstehen, sie nähmen sich nicht einmal die Mühe, durch eingehendes Studium zu diesem für den Völkerfrieden dringend notwendigen Verständnis zu gelangen. —

Im Jahre 1918 erschien in Paris ein Buch „L'Allemand. Souvenirs et reflexions d'un prisonnier de guerre".[226] Der Verfasser war Jacques Rivière, ein Literat, der schon vorher verschiedene Essays veröffentlicht hatte und Herausgeber der Nouvelle revue française war. Ende August 1914 geriet er in deutsche Gefangenschaft und wurde erst 1917 in die Schweiz ausgetauscht. Drei Jahre lang las Rivière deutsche Zeitungen und deutsche Bücher, drei Jahre lang suchte er aus immer wiederholten Gesprächen mit Deutschen Klarheit über das deutsche Wesen, über die deutsche Eigenart zu gewinnen. Er hielt sich in seinem Buche frei von gedankenloser Verachtung und blinder Verdammung: sein Mittel, sich von Deutschland und der engen Berührung mit dem deutschen Geist zu befreien, war die Definition, „sie zu definieren mit der ganzen Genauigkeit und Kleinlichkeit, deren ich fähig war". (18) Und wirklich steht Rivières Kriegsbuch weit über allen Veröffentlichungen dieser Art. Er ist ehrlich um Erkenntnis bemüht und gewinnt sie auch — allerdings nur bis zu dem Grade von Klarheit und Genauigkeit, den der Haß erreichen läßt.

Im ersten Teile (D'après nature) schildert er seine Erlebnisse und Beobachtungen als Kriegsgefangener, während der zweite Teil (A l'en croire) der Analyse dient. „Als es sich schließlich darum handelte, das deutsche Wesen zu bestimmen, habe ich alle meine Unterlagen von einem Deutschen genommen, um ganz sicher zu sein, nichts zu erfinden, und ich habe lediglich aus dem Text seines Aufsatzes die Formulierungen entnommen, die mir zu seiner Charakteristik gedient haben." (18) Dieser „Aufsatz eines Deutschen" stammt von Natorp — es sind die vier bekannten Kunstwartaufsätze.

Zunächst gibt Rivière vollkommen objektiv und richtig den Inhalt der Ausführungen Natorps wieder. Er beschränkt sich im wesentlichen auf die beiden Aufsätze „Geschichtsphilosophische Grundlegung" und „Deutschtum — Volkstum".

Die Unmöglichkeit zu analysieren — das ist der erste Vorwurf, den Rivière gegen die Deutschen im allgemeinen und Natorp im besonderen erhebt. Gewiß ist der deutsche Geist etwas Originales und in keiner Weise auf irgendeine andere Art des Weltgeistes zurückzuführen — aber dieser deutsche Geist ist dem Fremden unverständlich. Das Individuelle ist dem Deutschen nicht das erste. Die deutsche Dichtung leidet daran, daß sie nur bis zur Grenze des Individuellen vordringen kann. Alle deutschen Schöpfungen haben mit dem Leben nur eine gezwungene und endliche Verbindung, und so ist auch Natorps Aufsatz eine Analyse des deutschen Wesens, die niemals bis zum Ende geht, die nicht bis zu den Grundelementen des Denkens vordringt.

Natorp hatte die deutsche Kultur dahin bestimmt, daß sie die beiden Phasen der Verallgemeinerung und der Besonderung vollständig in sich aufnehme und über sie hinausschreite. Das ist für Rivière eine Ungeheuerlichkeit (enormité). „Hier bekennt der deutsche Geist ohne Umschweife, ohne Scham, seinen festen Entschluß, in allen Fällen die Analyse zu unterschieben, ohne sie auszuführen . . . Er nimmt für sich die Erlaubnis in Anspruch, über Ganzheiten zu grübeln, die er vorher nicht erkannt und zerlegt hat."(191) In diesem dritten Kapitel, das die Überschrift trägt „Der Geist allgemeiner Synthese", sucht Rivière zu beweisen, daß die Denkform des Deutschen von Natur aus synthetisch ist. Er kritisiert Natorps Kulturbegriff, bestreitet, daß das „innere Zusammenstreben zu einer allseitig zusammenhängenden Einheit" das wesentlichste Moment der Kultur ist, und kommt zu dem Schluß, daß das Denken für den Deutschen eben kein Vorgang ist, der sein Ende in sich selber trägt. „Für ihn

(den Deutschen) ist mit dem Wissen, dem Verstehen noch nichts beendet. Die Gedanken sind in keinem Falle der letzte Zufluchtsort, den er aufsuchen will. Wenn er anhält, um sie zu beherrschen, dann geschieht dies nur aus der Absicht heraus, sie hinter sich zu lassen." (197)

Der Deutsche ist nicht fähig zur ruhigen Betrachtung, allen Dingen, auch den einfachsten, muß er einen Sinn geben. Überall findet man „den Geist des Zankes und der Systemsucht, die Wut, zu tun, anstatt festzustellen, zu organisieren, anstatt zu sehen". (203) Natorps Platoauslegung ist falsch — in längeren Ausführungen sucht Rivière das zu beweisen.

Der Deutsche ersetzt den Verstand durch die Pflicht. Alles deutsche Denken arbeitet nicht mit Ideen, sondern mit Aufgaben. „Alles zeigt sich ihm als eine Sache, die zu vollenden ist, alle Stellen, die in unserem Denken von Wirklichkeiten eingenommen sind, werden bei ihm von Idealen erfüllt." (217) Diese ständige Forderung des deutschen Denkens, sich Aufgaben zu stellen, zu arbeiten, sich zu mühen, zu konstruieren, stammt nach Rivière eigentlich von Kant. Das deutsche Wesen kann sich, wie Natorp sagt, nur durch Tat und Leben beweisen. „Und in der Tat erklärt d. h. entwickelt sich der Deutsche erst in dem Augenblick, wo man ihm den Weg zum Handeln eröffnet. Bis dahin kann er nichts sagen, bis dahin kann er nur mühselige und dunkle Definitionen herausholen, bis dahin kämpft er in der Nacht, er schlägt sich mit nicht Vorhandenem, Abwesendem herum." (223)

Von „Kultur und Barbarei" handelt das letzte Kapitel Rivières. Er bestreitet keineswegs die Fruchtbarkeit der Deutschen, hält sie sogar für fähig, die ganze Welt zu revolutionieren. Aber — und damit ist Rivière endlich an seinem Ziele angelangt — die Deutschen sind kein Kulturvolk, wie Natorp behauptet. Sie sind Barbaren.

Um das zu beweisen, zitiert Rivière Goethe. Goethe sagte am 22.3.1831 zu Eckermann: „Worin besteht Barbarei denn anders, als darin, daß man das Vortreffliche nicht anerkennt?" Natorp definiert nun die Kultur als die Kontinuität alles Geistigen. Aber, sagt Rivière, Goethe ist der Meinung, daß es Barbarei sei, wenn man das Vortreffliche nicht anerkennt, „d. h. das, was aus dem Reiche des Geistigen hervorgeht, was seinen Gipfel bildet, mit anderen Worten, was ihre Kontinuität zerstört". (229) Nach Natorp ist der deutsche Geist immer in einem Zustand des Hinausschreitens, eines ewig steten Übergangs. Goethe aber sagt, man solle vor den vollkommenen Werken, vor den vortrefflichen Werken einhalten. Nach Natorp

entwickelt sich der deutsche Geist durch die Handlung, durch Tat und Leben. „Aber Goethe erkennt den Barbaren eben an diesem Zug, daß er es nicht versteht, ruhig zu bleiben, daß er die aufnehmende Haltung nicht einnimmt, daß er unfähig ist, sich von der Empfindsamkeit beherrschen und belehren zu lassen, unfähig, angehalten, beruhigt, gefesselt, von der Vollkommenheit gefangen genommen zu werden." (229)

Sicherlich ist der Deutsche vieler, ja fast aller Dinge fähig. Er hat die Berufung wenn nicht zum Schöpfertum, so doch mindestens zur Herbeiführung des Neuen. Aber — und das ist Rivières letzter Trumpf — wenn am deutschen Wesen die Welt genesen soll, dann nicht an der deutschen Kultur, sondern an der deutschen Zivilisation. Der Deutsche kann der Welt nützen: „Durch seine Fähigkeit der Durchdringung, durch sein Gefühl der Vortrefflichkeit und seinen Willen, diesem Gefühl zu gehorchen, durch seine Intelligenz und Beharrlichkeit, durch seine Einfälle und seine Treue, in einem Wort: durch seine Zivilisation." (234)

So gelangt Rivière zum entgegengesetzten Ergebnis wie Natorp. Seine Beweisführung ist nicht ohne Geschick — eine Widerlegung erübrigt sich indessen. Wie weit Rivière von Objektivität und klarem Erfassen der Tatsachen entfernt ist, zeigt nichts deutlicher als sein Urteil über den Kunstwart.

„Es gibt nichts Seltsameres als die Zeitschrift, in der die Artikel Natorps erschienen sind, ‚Der Kunstwart', der sich während des Krieges, um sich der Stimmung des deutschen Heroismus anzupassen, in ‚Deutscher Wille des Kunstwarts' verwandelt hat. Ist das nun eine Zeitschrift für Kunst, Soziologie oder Literatur? Wer es sagen könnte, wäre sehr klug. Und wenn man die Herausgeber selbst fragen würde, würden sie, glaube ich, mit Vorbedacht darauf verzichten, ihren Charakter zu bestimmen. Ganz augenscheinlich ist ihre Absicht, sich von jeder Verpflichtung zur Unterscheidung freizumachen, um, wie Natorp selbst sagt, die Herrschaft von Gattung und Geschlecht abzuschütteln. Sie glauben, eine neue Tiefe zu erreichen, wenn sie die Wirklichkeit von den verschiedensten Gesichtspunkten aus auf einmal angreifen und ihren von Natur aus verwickelten Verstand als Mittel nehmen, um sie zu erfassen."[227]

Hätte Rivière den Kunstwart vor dem Kriege gelesen, hätte er drei Jahre im Frieden in Deutschland verbracht, wäre er niemals zu einem solch schiefen und falschen Urteil über die Deutschen und über den Kunstwart gelangt. Es ist verhältnismäßig leicht, als freier Mensch und unbefangener

Betrachter das Wesen eines Volkes zu bestimmen — etwas anderes aber sind die Erkenntnisse eines Kriegsgefangenen. Sein Wille zur Objektivität mag noch so groß und rein sein, er sieht doch alle Dinge durch die Brille eines abgrundtiefen Hasses: verzerrt und unwahr. —

*

Von den verschiedensten Blickpunkten aus wurde versucht, ein klares Bild des Wesens und Wollens einer schöngeistigen Zeitschrift zu gewinnen, die nach Zielsetzung und Erfolg gleich einzigartig am Anfang des 20. Jahrhunderts steht.

Einfluß und Wirkung verdankte der Kunstwart vor allem den drei Grundzügen seines Wesens: seinem Deutschtum, seiner Bürgerlichkeit und der damit in enger Verbindung stehenden konservativen Kulturpolitik. Gewiß führte der stark ausgeprägte Kulturkonservativismus — wie wir gesehen haben — oft zu Einseitigkeiten und Ungerechtigkeiten. Aber diesen Fehler hat der Kunstwart mit allen großen Ideenverfechtern gemein. Es bleibt genug des Erreichten übrig, um ein erfreuliches Bild der Zeitschrift bei der rückschauenden Betrachtung zu gewinnen.

Auf die Frage, ob der Kunstwart seine Ziele erreicht habe, gibt Avenarius in seinem Aufsatz zum 25jährigen Bestehen der Zeitschrift selbst die Antwort. Er kann 1912 feststellen: „Unsere damals (1887) so einsamen Wünsche werden von großen Verbänden und tausend Zeitungen gefördert, Gesetze breiten nach und nach über unsere Heimat die schützenden Hände, Bauten streuen sich wieder über sie, die anzusehen nicht schmerzt, man rodet am Unkraut, man säubert von Schmutz, wo man damals gleichgültig vorüberging, man setzt Standbilder und Tempel den Männern, denen wir abseit der anderen huldigten, und Gedanken, derentwegen man uns belächelte, sind allgemein geworden wie's Sonnenlicht)."[227a] Diese weitreichende Wirkung vermochte der Kunstwart aber nur zu erzielen, weil er stets Mittel, nie Selbstzweck war. Er hatte sich von Anfang an das Ziel gestellt, mitzuhelfen am wahrhaft innerlichen Miterleben der Zeit. Und aus diesem Miterleben ergab sich von selbst die Aufgabe der Mitarbeit an der Zeit.

Der Kunstwart kann für sich den Ruhm in Anspruch nehmen, das Kulturbild der Zeit zu einem wesentlichen Teil mitbestimmt zu haben. Was Avenarius für die Kunsterziehung, für Heimatkunst, für wahre Kultur in Hausbau und Möbelstil geleistet hat, wurde nicht nur zum sicheren Besitz des mitlebenden Geschlechtes, sondern senkte sich darüber hinaus in die

Herzen der nachwachsenden Geschlechter, die aber an der Verwirklichung jener Gedanken durch den Weltkrieg und die nachfolgende Verfallszeit gehindert wurden. Immer noch nicht in die Tat umgesetzt ist der Gedanke von Avenarius einer „Volkswirtschaft der geistigen Güter", ist sein Entwurf für einen besseren Urheberschutz, sein Plan der Gründung eines Urheberschatzes zur Unterstützung junger Autoren.

Gerade auf literarischem Gebiet war die Bedeutung von Avenarius außerordentlich groß. Fassen wir noch einmal in aller Kürze seine Haltung von 1887—1917 zusammen, so ergibt sich, daß der Kunstwart dem Naturalismus trotz aller wohlwollenden Betrachtung seiner einzelnen Vertreter in Abneigung gegenübersteht. Dekadenz und Symbolismus, die seinen innersten Anschauungen vom Wesen der Dichtung entgegengesetzt sind, lehnt er völlig ab. Auch die literarischen Strömungen der Neuklassik und Neuromantik vermögen seine innerste Zustimmung nie zu erwecken. In Lob und Liebe erhebt er aber die Dichtung, die als die geradlinige Fortführerin der Kunst der von ihm so sehr bewunderten Großen erscheint, den bürgerlich-feinen Roman.

Hier finden sich alle Eigenheiten, deren Zusammenklang dem Kunstwart das echte Kunstwerk ergibt, in glücklicher Einheit verbunden. Hier herrschen innere Gesundheit und echte Lebenstreue, hier läßt eine bodenständige Ursprünglichkeit reine Werte erstehen, hier ist eine charaktervolle bürgerliche Sittlichkeit einer nahezu vollendeten Darstellung verbunden. Der bürgerliche Roman ist erfüllt von echtem Deutschtum, dessen Bedeutung für die Gesamtheit des deutschen Volkes und der deutschen Kultur der Kunstwart nie müde wird, lobend aufzuzeigen.

Welche Geltung das literarische Urteil des Kunstwarts hatte, beweist die Tatsache, daß in dem Jahrzehnt vor dem Weltkrieg ein Abdruck in den „Losen Blättern" bewirkte, daß Bücher, die jahrelang nicht mehr gekauft wurden, trotzdem sie es ihrem inneren Wert nach verdienten, plötzlich allgemeine Verbreitung fanden.

Es ist ein interessanter Zufall, daß in dem gleichen Jahre, wo Max Kretzer erklärte: „Der kommende Literarhistoriker . . wird . . zu dem Ergebnis kommen, daß die Literatur unserer Tage der Ausdruck der Charakterlosigkeit unserer Zeit ist",[228] der Kunstwart mit allen Mitteln den Kampf gegen die herrschende Unkultur nicht nur im literarischen Leben, sondern auf allen Gebieten des menschlichen Daseins aufnahm und erfolgreich durchführte. Es ist ein wesentliches Verdienst, dazu beigetragen zu

haben, daß der Ausspruch Kretzers nicht auch für die folgenden Jahrzehnte Geltung besaß.

Eine ähnliche fördernde Wirkung läßt sich natürlich auch für Musik und Malerei durch die Notenveröffentlichungen und Bildbeigaben des Kunstwarts nachweisen.

Dreißig Jahre lang kämpfte Avenarius unermüdlich für seine Ziele. Die erstaunlichen Wirkungen, die er erreichte, bewiesen die Richtigkeit seiner Gedankengänge. Unbeeinflußt vom Wirrwarr der Meinungen und der verschiedensten Strömungen im Leben seiner Zeit durchmaß der Kunstwart, einem lichten Sterne vergleichbar, in gelassener Sicherheit die vorgezeichnete Bahn. Nie wechselte er seine Grundhaltung, nie verengte oder dehnte er die Maßstäbe seiner literarischen Wertung. Tausenden war er Förderer und Führer, Tausenden öffnete er die Augen für künstlerische Werte, ließ sie die verborgensten Schönheiten im Kunstwerk erkennen. Wer Tausenden Freund und Führer gewesen ist, wer verstand, sich eine feste Gefolgschaft und Gemeinde zu werben, dessen Werk war nicht vergebens, dessen Dasein nicht ohne Wert und ohne Frucht.

Wenn in einigen Jahrzehnten die Kulturgeschichte des deutschen Volkes zu Anbeginn des 20. Jahrhunderts geschrieben wird, erscheint der vorurteilslosen Betrachtung der Kunstwart vielleicht als der deutlichste Ausdruck der Zeit. Als einen der großen Erneuerer deutscher Kultur wird ihn auch eine spätere Zeit feiern.

Auf dem Boden echten Deutschtums und gesunder Bürgerlichkeit errichtete Avenarius den Bau seiner Zeitschrift. Als ein Zeichen deutscher Arbeit und deutschen Fleißes, des willensstarken Erkämpfens eines klar erkannten Zieles, leuchtet der Kunstwart einem heutigen wie einem späteren Geschlecht mit gleichmäßig-ruhiger Flamme.

Anhang

Der Briefwechsel zwischen Friedrich Nietzsche und Ferdinand Avenarius

nach gedruckten und ungedruckten Quellen

1. Nietzsche an Avenarius

Sils-Maria, Oberengadin, 10. IX. 1887[229]

Wertester Herr,

auf dergleichen Anfragen habe ich bisher immer nein gesagt; es hilft nichts, ich muß es auch in diesem Falle tun. Sehen Sie darin nicht mehr als eine der fünftausend Necessitäten, die ein resoluter Wille zur Unabhängigkeit in sich schließt. Man ist nicht ungestraft „Philosoph". Ich will schlechterdings nichts mit Zeitschriften zu tun haben: sie sind immer Parteischriften und am meisten dann, wenn sie es selbst nicht zu sein glauben. — Ich kann, zu meinem Bedauern, hier weder von meiner alten Theorie, noch alten Praxis abgehen. —

Übrigens gibt man mir diese meine „Enthaltsamkeit" artig genug zurück: man enthält sich auch meiner. Wenigstens sagte mir dies Gottfried Keller (— „mein Name sei in deutschen Zeitschriften so gut wie garnicht mehr vorhanden"). Ich selbst, dreiundvierzig Jahre alt, überdies, wie ich fürchte, Vater von fünfzehn Büchern (vielleicht verzähle ich mich? Die Ziffer ist schrecklich) — ich selbst habe über mich noch nicht drei Zeilen gelesen, die mich interessiert hätten, irgend etwas Gründliches, Kluges, Psychologisch-Zurechnungsfähiges. Dies als factum, nicht als „Seufzer".

Um Ihnen andererseits meine Anteilnahme zu beweisen, mache ich Sie, wertester Herr Lyrikus, auf zwei Männer aufmerksam, deren feiner und freier Geschmack in artibus schon mehrfach meine Bewunderung erregt hat (— und die zu schreiben verstehen). Der eine ist ein deutscher Musiker, der seit Jahren in Venedig lebt in einer indaigneusen Zurückgezogenheit: gelegentlich, sehr gelegentlich greift er auch zur Feder (unter irgend einem Pseudonym, z. B. Thomas Mürner): man müßte ihn dazu verführen, seine Urteile über Musik und Musiker niederzuschreiben. Ich gebe Ihnen die genaue Adresse mit der Bitte um Diskretion:

Signor Enrico Köselitz,
San Canziano, calle nuova 5256
Venezia.

Der andere ist ein Schweizer, Professor Spitteler (Neuveville im Kanton Bern); vielleicht ist er Ihnen unter dem Namen „Tandem" bekannt? Ein paar ästhetische Aufsätze von ihm, die ich zufällig kennen lernte (z. B. eine „Kritik des modernen Orchesters" von einem kulturhistorischen Gesichtspunkt aus, insgleichen über Theater, „Theatralisch", dies als Problem gefaßt) verrieten mir einen ungewöhnlich nachdenklichen und feinen Kopf (— er schreibt lustig, welches Glück!). Beide Männer mögen Ihnen bestens empfohlen sein; ihre Mitarbeiterschaft würde der verwöhntesten Zeitschrift zur Ehre gereichen. Erinnern Sie sich bitte dieser obscurorum virorum, wenn Sie sich etwa meiner wieder erinnern sollten...

Hochachtungsvoll Ihr ergebenster
Prof. Dr. Nietzsche,
vir obscurissimus

Ad vocem Musik: Hüten Sie sich vor allen Wagnerianern, die schreiben — das ist Hornvieh oder Sumpf.

2. Avenarius an Nietzsche

Dresden, am 11. XII. 1888[230]

Hochverehrter Herr,

obgleich Ihr Brief dem, was wir in Sachsen eine Verhohnübelung nennen, ähnlich sieht, wie Herrn Peter Gast Herr Köselitz, ist er mir doch lieb und wert, weil er mir gleichsam die Erlaubnis gibt, Ihnen nochmals zu schreiben. Um Entschuldigung zu bitten habe ich Sie für nichts: es ist selbstverständlich, daß ich meiner Überzeugung gemäß handelte, und dafür, daß ich möglicherweise zu dumm bin, Sie richtig zu verstehen, bin ich nicht verantwortlich, sondern der liebe Gott ist's.

Eines dürfen Sie mir glauben: kein Mensch ist über meine Behandlung Ihrer Schrift erzürnter gewesen als die, von denen Sie möglicherweise vermuten, daß sie mir Bravo geklatscht hätten: die eigentlichen echten Wagnerianer. Ich war mir dessen auch von vornherein bewußt. Und noch eines: keiner wird freudiger bekennen, daß sein Gefühl ihn getäuscht, wenn das Feuilletonistische Ihrer Schrift ihn peinlich berührte, als eben ich — sobald ich's eben bekennen kann. Sie machen mir Hoffnungen darauf. Meinerseits werde ich hoffentlich auch nach und nach wieder so viel Zeit zum geistigen Leben gewinnen, daß ich auch in Ihre Werke tiefer und tiefer eindringen kann.

Bitte, erfreuen Sie mich gelegentlich wieder mit einer Zeile — und wär' es nur, um mir den immerhin in seiner Erfreulichkeit nicht ungemischten Eindruck, von Ihnen ein wenig gehänselt worden zu sein, geht das gut an, zu mildern.

In herzlicher Verehrung der Ihre
F. Avenarius

3. Nietzsche an Avenarius

Turin, . . . (vor dem 16. XII. 1888)[231]

Ich bin Ihnen aufrichtig dankbar für Ihre Kritik, mehr noch als für die ausgezeichneten Worte des Herrn Gast, — ich las sie mit Entzücken; Sie haben, ohne es zu wissen, mir das Angenehmste gesagt, was mir jetzt gesagt werden konnte. In diesem Jahre, wo eine ungeheure Aufgabe, die Umwertung aller Werte, auf mir liegt und ich, wörtlich gesagt, das Schicksal der Menschen zu tragen habe, gehört es zu meinen Beweisen der Kraft, „in dem Grade Hanswurst, Satyr", oder, wenn Sie es vorziehen, „Feuilletonist" zu sein, sein zu können, wie ich es im „Fall Wagner" gewesen bin. Daß der tiefste Geist auch der frivolste sein muß, das ist beinahe die Formel für meine Philosophie: es könnte sein, daß ich mich schon über ganz andere „Größen" auf eine unwahrscheinliche Weise erheitert habe . . . Zuletzt tut das meiner persönlichen Pietät gegen Wagner keinen Abbruch; noch im vorigen Monat habe ich jener unvergeßlichen Zeit der Intimität zwischen uns ein Denkmal gesetzt, das dauern wird: in einem Werke, das jetzt im Druck ist und das jeden Zweifel über mich wegnehmen wird. Auch Ihren Zweifel, sehr werter und lieber Herr! Der „jüngere" Nietzsche ist niemals über den Punkt „Wagner" mit dem „älteren" Nietzsche in Widerspruch gewesen: es bliebe wohl zu beweisen, daß jenes X von Wesen, dessen Psychologie in der vierten Unzeitgemäßen gegeben wird, wirklich etwas mit dem Gatten von Frau Cosima zu tun hat oder . . . Wissen Sie eigentlich, daß Herr Peter Gast der erste Musiker ist, der jetzt lebt, — einer der Seltenen zu allen Zeiten, die das Vollkommene können? — Die Musiker, unter uns, finden, ich hätte alles bewiesen, nur zu sehr . . . Man schreibt mir Briefe über Briefe.

4. Nietzsche an Avenarius

Turin, . . . (vor dem 16. XII. 1888)[232]

Vergeben Sie mir, in aller Heiterkeit, eine Nachschrift: es scheint, es geht beim Falle Wagner nicht ohne Nachschrift ab. — Warum haben Sie

eigentlich Ihren Lesern die Hauptsache vorenthalten? Daß meine „Sinnesänderung", wie Sie es nennen, nicht von gestern ist. Ich führe nunmehr seit zehn Jahren Krieg gegen die Verderbnis von Bayreuth, — Wagner hielt mich seit 1876 für seinen einzigen und eigentlichen Gegner, die Spuren davon sind überreich in seinen späteren Schriften. Der Gegensatz eines décadent und einer aus der Überfülle der Kraft heraus schaffenden, das heißt dionysischen Natur, der das Schwerste Spiel ist, ist ja zwischen uns handgreiflich (ein Gegensatz, der vielleicht in 50 Stellen meiner Bücher ausgedrückt ist, z. B. in der Fröhlichen Wissenschaft, S. 312 ff.). Wir sind verschieden wie arm und reich. Unter Musikern ist ja über die Armut Wagners gar kein Zweifel; vor mir, vor dem auch die Verstocktesten ehrlich werden, sind auch die extremen Parteigänger seiner Sache über diesen Punkt ehrlich geworden. Wagner war mir als Typus unschätzbar; ich habe an unzähligen Stellen den Gegensatz des verarmten und, folglich, raffinierten und brutalen Kunstinstinkts zum reichen, leichten, im Spiel sich echt bejahenden dargestellt, — vergeben Sie mir! sogar mit der von Ihnen gewünschten ruhig-sachlichen Entwicklung der Gründe. Eine kleine Hand voll Stellen:

Menschl.-Allzumenschliches (vor mehr als zehn Jahren geschrieben)
2,62 ff. décadence und Bernismus im Stil Wagners
2,51 seine nervöse Sinnlichkeit
2,60 Verwilderung im Rhythmischen
2,76 Katholizismus des Gefühls, seine „Helden" psychologisch unmöglich

Wanderer und Schatten,
93 gegen das espressivo um jeden Preis

Morgenröte,
225 die Kunst Wagners, den Laien in der Musik zu täuschen

Fröhliche Wissenschaft,
Wagner Schauspieler durch und durch auch als Musiker.
110 Bewunderungswürdig im Raffinement des sinnlichen Schmerzes

Jenseits von Gut und Böse,
221 Wagner zum kranken Paris gehörig, eigentlich ein französischer Spätromantiker, wie Delacroix, wie Berlioz, alle mit einem fond von Unheilbarkeit auf dem Grunde und, folglich, Fanatiker des Ausdrucks.

— Warum ich das alles Ihnen schreibe? Weil man in St. Petersburg und in Paris mich ebenso ernst nimmt und liest, wie nachlässig im „Vaterlande" . . . Nachlässig — was für ein Euphemismus . . .

5. Avenarius an Nietzsche

Dresden, den 15. XII. 1888[233]

Hochverehrter Herr,

für Ihre eben empfangenen Zeilen herzlichsten Dank. Aber Ihre Briefe sind bereits gesetzt und werden gedruckt. Glauben Sie, daß das Streben nach Objektivität in unserem Blatte nur so weit ginge, als der Herausgeber außer Schußweite bleibt?

Herzlich und in Verehrung der Ihre
F. Avenarius

6. Nietzsche an Avenarius

Turin, 22. XII. 1888[234]
via Carlo Alberto 6/III

Sehr geehrter Herr,

soeben fiel mir ein, daß es in Ihrem und vielleicht auch in meinem Interesse wäre, wenn Sie den Aufsatz des Herrn Heinrich Koselitz separatus als Broschüre von wenig Blättern herausgeben wollten. Es ist aller Anschein dafür da, daß es ungeheuer gelesen und gehört würde. Sie können nicht glauben, welche Zeichen von Huldigungen mir von überall jetzt zukommen: ein paar Monate später, mit dem Erscheinen von Ecce homo, von dem zwei Bogen gedruckt sind, rechne ich meine Anhänger nach Millionen. Ihr „Kunstwart" wird sich dabei nicht schlecht befinden, wenn er das erste Wort dieser Art gewagt hat.

Der Antichrist

7. Avenarius an Nietzsche

Dresden, den 24. XII. 1888[235]

Hochverehrter Herr,

leider ist der Aufsatz längst „abgelegt" — dieser äußere Grund würde aber natürlich nicht etwa entscheiden. Aber es geht nicht, schon deshalb nicht, weil ich gar keinen Buchverlag habe. Vielleicht könnte das Heft wo anders gedruckt werden?

Mit welcher Spannung ich Ihren weiteren Werken entgegensehe, das wissen Sie ja. — Den Abdruck Ihrer Briefe im „Kunstwart" haben Sie auch erhalten, in derselben Nummer einen „unserem Leserkreis angemessenen" Aufsatz Pro domo, der Ihnen u. a. auch deutlich den inneren Grund sagt, wegen dessen ich die Broschüre nicht drucken könnte.

In aufrichtigster Verehrung
Ihr ergebener

F. Avenarius

Statistik

Jahrgang	Jahr	Seitenzahl	Preis M.	Auflage
I	1887	13	2.50	400 (Aufl.: 25000)
II	1888	13—14	"	"
III	1889	"	"	"
IV	1890	"	"	" [236]
V	1891	"	"	"
VI	1892	"	"	"
VII	1893	"	"	"
VIII	1894	"	"	"
IX	1895	"	"	"
X	1896	"	"	"
XI	1897	32	"	800
XII	1898	35	"	"
XIII	1899	39	"	"
XIV	1900	44	"	8000
XV	1901	45	3.—	"
XVI	1902	52	"	" [237]
XVII	1903	52	"	"
XVIII	1904	64	3.50	"
XIX	1905	56	"	22000
XX	1906	60	"	"
XXI	1907	69	"	"
XXII	1908	63	4.—	23000 [238]
XXIII	1909	71	"	"
XXIV	1910	72	"	"

Jahrgang	Jahr	Seitenzahl	Preis M.	Auflage
XXV	1911	73	4.—	23000
XXVI	1912	78	"	"
XXVII	1913	79	4.50	"
XXVIII	1914	37	2.25	21000 [239]
XXIX	1915	43	3.—	"
XXX	1916	45	3.60	"

Kunstwart-Bücherei

Sämtliche Bände sind erschienen im Verlag von Georg D. W. Callwey in München 1923—1928

1. Goethe, Gedankenlyrik. Ausgewählt von Eva Schumann, Nachwort von Wolfgang Schumann.
2. Elizabeth Barrett-Browning, Portugiesische Sonette. Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Hans Böhm, mit englisch. Originaltext.
3. Lessing, Ein Bild seines geistigen Werkes. Zusammengestellt und eingeleitet von E. K. Fischer.
4. Russische Erzähler. 1. Band: Fünf Erzählungen von Tschechow und Gogol. Ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von L. Weber.
5. Die Wissenschaft. Eine Betrachtung ihres Wesens und ihrer Sendung. Von Wolfgang Schumann.
6. Eduard Mörike, Gedichte. Ausgewählt und eingeleitet von Ernst Lissauer.
7. Walther Rathenau, Kunstphilosophie und Ästhetik. Eine Auswahl aus Rathenaus sämtlichen Schriften nebst bisher ungedruckten Aphorismen. Zusammengestellt und eingeleitet von Wolfgang Schumann.
8. Albert Trentini, Nausikaa. Eine Goethe-Novelle.
9. Annette von Droste-Hülshoff, Gedichte. Ausgewählt und eingeleitet von Ferd. Gregori.
10. Ferdinand Avenarius, Gedichte. Eine Auswahl aus seinen Dichtungen, vermehrt um bisher ungedruckte Gedichte. Ausgewählt von Wolfgang Schumann.
11. Klopstock, Ein Bild seines geistigen Werkes. Herausgegeben und eingeleitet von E. K. Fischer. Band 1: Auswahl aus seinen Oden.
12. Klopstock. Band 2: Messias in Auswahl.

13. Gilgamesch. Eine Dichtung aus dem alten Babylon. Nach den Texten aus der Bibliothek Assurbanipals bearbeitet von Hermann Häfker.
14. August Kopisch, Heitere Gedichte. Ausgewählt und eingeleitet von Ernst Lissauer.
15. Albert Trentini, Novellen.
16. Arthur Bonus, Die Geschichte von den Verbündeten. Ein altisländischer Schwank.
17. Joseph Bernhart, Geschichten aus der Fremde.
18. Joseph Bernhart, Spanien. Bilder und Studien.
19. Maarten Maartens, Sonette. Englisch und deutsch. Übertragen von Eva Schumann.
20. Hermann Lingg, Gedichte. Ausgewählt und eingeleitet von Ernst Lissauer.
21. Friedrich Hölderlin, Gedankenlyrik. Ausgewählt und eingeleitet von E. K. Fischer.
22. Die Weisheit der Veden. Ausgewählt, erläutert und eingeleitet von P. Th. Hoffmann.
23. Beate Bonus, Die Geschichte von Heming. Eine altisländische Erzählung.
24. Marianne Bruns, Seliger Kreislauf. Gedichte.
25. Elegien des Propertius. Ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von Otto Apelt.
26. Russische Erzähler. 2. Band: Zwei Kosakenmären von Gogol. Übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Leopold Weber.
27. Gedankendichtung der Frühromantik. Ausgewählt und eingeleitet von Hans Böhm.
28. Gedankendichtung der späteren Romantik. Ausgewählt und eingeleitet von Hans Böhm.
29. Anton Lampa, Die Physik in der Kultur.
30. Biblische Geschichten aus dem Alten Testament. 1. Väterzeiten. Mit einem literarisch-geschichtlichen Nachwort von Hermann Häfker.
31/32. Buddhas Reden. Sein Leben und seine Lehre. Ausgewählt und eingeleitet von P. Th. Hoffmann.
33. Amerikanische Lyrik. Übersetzt von Toni Harten-Hoencke. Eingeleitet von Friedrich Schönemann.
34. Elisabeth Siewert, Der Indische Gott auf dem Lande. Novelle.
35. Biblische Geschichten aus dem Alten Testament. 2. Historia. Bearbeitet von Hermann Häfker.

36. Albert Trentini, Flucht ins Dunkle. Ein Lied von der Welt.
37. Deutsche Barocklyrik. Ausgewählt und eingeleitet von Hans Böhm.
38. Ernst Lissauer, Auswahl aus den Dichtungen und Schriften. Lyrik, Ballade, Drama, Erzählung, Betrachtende Prosa.
39/40. J. G. Herder, Auswahl aus seinen Werken. Ausgewählt und eingeleitet von Joseph Bernhart.
41. Elisabeth Siewert, Rettungen. Eine altmodische Erzählung.
42. Biblische Geschichten aus dem Alten Testament. 3. Aus den Propheten. Bearbeitet von H. Häfker.
43/44. Deutsche Briefe. Ausgewählt und eingeleitet von E. K. Fischer.
45. Victor Hugo, Ein Gerechter. Übersetzt von Eva Schumann.
46. Der Ackermann aus Böhmen. Ein Streitgespräch zwischen Mensch und Tod aus dem Jahre 1400. In heutigem Deutsch, mit Einleitung und Anmerkungen von Hans Böhm.
47. Augusta de Wit, Orpheus in Java. Übersetzt aus dem Holländischen von Eva Schumann.
48. Marianne Bruns, Telemachos. Novelle.
49. Die indischen Geheimlehren oder Upanishads. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von P. Th. Hoffmann.
50. Geschlechtlichkeit und Liebe. Von Wolfgang Schumann.

Fragebogen

P. P.

Ich bin mit einer wissenschaftlichen Arbeit über den „Kunstwart" beschäftigt. Während eines nunmehr zweijährigen eingehenden Studiums des Kunstwarts, den ich in seiner Eigenart, Entwicklung und Bedeutung darzustellen versuchte, wurde mir immer deutlicher bewußt, daß ein wesentlicher Punkt meiner Doktorarbeit fehlt, nämlich: Einfluß und Wirkung von Avenarius und seiner Zeitschrift an Hand von Zeugnissen der Leser überzeugend darzulegen. Auf Anregung meines Lehrers, Herrn Prof. Dr. Fritz Strichs, stellte ich diesen Fragebogen zusammen, der dank dem gütigen Entgegenkommen des Verlages, der mich in meiner Arbeit in jeder Weise unterstützte, nunmehr an alle Kunstwartleser und -freunde versandt wird.

Die Umfrage dient ausschließlich wissenschaftlichen Zwecken. Ich bitte, schon allein aus diesem Grunde, die einzelnen Fragen, insbesondere die Fragen 7—11, so ausführlich wie möglich zu beantworten.

Es kommt mir vor allem darauf an, durch Beispiele zu beweisen, daß der Kunstwart tatsächlich die bedeutendste Zeitschrift der Vorkriegsjahre gewesen ist, und daß er die literarische und künstlerische Bildung vieler Leser entscheidend bestimmt hat.

Allen, die mich durch die Beantwortung des Fragebogens bei der Durchführung dieser neuartigen soziologischen Untersuchung unterstützen, sage ich — zugleich im Namen des Verlages Georg D. W. Callwey, der sich meiner Bitte anschließt — im voraus meinen verbindlichsten Dank. Bei ausführlicher Beantwortung, für die ich sehr verbunden bin, bitte ich, sich eines besonderen Blattes zu bedienen. Den Fragebogen bitte ich einzusenden an den Verlag Georg D. W. Callwey, München 36, Brieffach.

Herbert Broermann

1. Von wann und bis wann lasen Sie den Kunstwart?
2. In welchem Lebensalter begannen Sie ihn zu lesen?
3. Wie gelangten Sie an den Kunstwart?
4. Warum gefiel Ihnen der Kunstwart?
5. Stimmten Sie immer mit dem Kunstwart überein?
6. Wo und warum nicht?
7. Verdanken Sie dem Kunstwart entscheidende Anregungen?
8. In welcher Hinsicht? (Beispiele)
9. Wurden Sie durch den Abdruck in den „Losen Blättern" unmittelbar zum Kauf (oder zur Lesung) eines Buches angeregt? (Beispiel)
10. Welche Dichter, Künstler und Komponisten brachte Ihnen der Kunstwart besonders nahe?
11. In welcher Weise hat der Kunstwart an der Bildung Ihrer Anschauungen über Literatur, Kunst usw. wesentlich mitgewirkt?
12. Was bedeuteten Ihnen die Noten und Kunstbeilagen?
13. Sind Sie im Besitze der Anthologien von Avenarius?
14. Spricht Sie die Zeitschrift in der gegenwärtigen Form an?

Name: Beruf:

Ort und Straße: Datum:

Literatur

Werke von Ferdinand Avenarius:

Wandern und Werden, Zürich und Leipzig 1880 (Meyer & Zeller).
2. Auflage, Florenz und Leipzig 1898 (Diederichs).
Die Kinder von Wohldorf, Dresden 1886 (Ehlermann).
2. Auflage Diederichs, 4. Auflage München 1910 (Callwey).
Lebe! Eine Dichtung, Leipzig 1893 (O. R. Reisland).
2.—5. Auflage Diederichs, 8. verb. Auflage München 1910 (Callwey).
Max Klingers Griffelkunst, Berlin 1894 (Amsler & Ruthardt).
Stimmen und Bilder, Leipzig 1897 (Diederichs).
6., verb. und stark vermehrte Auflage München 1910 (Callwey).
Deutsche Lyrik der Gegenwart seit 1850, Dresden 1881 (Ehlermann).
Hausbuch deutscher Lyrik, München 1902 (Callwey).
Balladenbuch, München 1907 (Callwey).
Das fröhliche Buch, München 1909 (Callwey).

In der Reihe der Dürerbund-Flugschriften sind erschienen:

Nr. 1. Vom Schenken.
6. Hausbildereien.
23. Das Urheberrecht geht uns alle an.
36. Vom Steckenbleiben.
44. Hausgreuel.
46. Reklame und Kultur.
48. Über das Dürerbund-Buch „Am Lebensquell".
61. Briefmarken sind keine Kleinigkeit.
65. Urheberschutz und Urheberschatz.
67. Über Ausdruckskultur.
82. Gegen die Farbendrucke.
92. Schmücken und Gestalten.
134. Denknebel.
151. Das Bild als Verleumder.

*

Aufsätze in Zeitschriften:

Friedrich Düsel: F. Avenarius; Der Kunstwart, 37. Jahrg. Heft 1.
Wolfgang Schumann: F. Avenarius; Der Kunstwart, 37. Jahrg. Heft 1.
Hermann Ullmann: F. Avenarius; Deutsche Arbeit, Sudetendeutsche Monatsschrift, S. 14, 1923.
Leopold Weber: F. Avenarius; Schweizer Monatshefte für Politik und Kultur, III., S. 396, Zürich 1923.
— F. Avenarius; Die Eiche, Vierteljahresschrift zur Pflege fortschrittlicher Beziehungen zwischen Großbritannien und Deutschland, XII., S. 356, 1923.
K. Spindler: F. Avenarius; Sächsische Heimat, 1923, VII., S. 155.
Carl Meißner: F. Avenarius und sein Werk, Ostdeutsche Monatshefte, IV., S. 376, 1923.
E. Fuchs: F. Avenarius; Die christliche Welt, XXXVII., S. 774, 1923.
K. Giannoni: F. Avenarius; Südmark, XXIII, S. 209, Graz 1923.
E. K. Fischer: Erinnerungen an F. Avenarius; Literarisches Echo, XXVI., S. 137, 1923.
E. K. Fischer: F. Avenarius; Hellweg, III., S. 701, Essen 1923.
Wilhelm Stapel: F. Avenarius; Der Kunstwart, XXXX, 3 (S. 142 ff., 169 f.), München 1926.
F. Gregori: F. Avenarius und die Bühne; Die Szene, X., S. 191, Charlottenburg 1926.
E. A. Schmid: F. Avenarius und Karl May; Karl-May-Jahrbuch VIII., S. 344 ff., Breslau 1924.
Paul Schultze-Naumburg: F. Avenarius; Deutsches biographisches Jahrbuch, V., S. 9, 1923, Berlin 1930.

Die wichtigsten Nachrufe in Zeitungen:

Adolf Bartels: F. Avenarius; Deutsche Zeitung vom 11. 10. 1923.
Paul Schultze-Naumburg: F. Avenarius; Deutsche Allgemeine Zeitung vom 30. 9. 1923, Nr. 453.
Leopold Weber: F. Avenarius; Leipziger N. Nachrichten vom 23. 9. 1923.
Alexander Heilmeyer: F. Avenarius; Münchener Neueste Nachrichten Nr. 259, 1923.
Jan Brodersen: F. Avenarius; Hannov. Kurier Nr. 448, 1923.
E. K. Fischer: F. Avenarius; Stuttgarter Tageblatt Nr. 408, 1923.
P. Th. Hoffmann: F. Avenarius; Hamburger Anzeiger Nr. 222, 1923.

*

Allgemeine Literatur:

Ludwig Avenarius, Avenarianische Chronik, Leipzig 1912.
Richard Avenarius, Philosophie als Denken der Welt, gemäß dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes, 1877.
— Kritik der reinen Erfahrung, 1888.
— Der menschliche Weltbegriff, 1891.
Adolf Bartels, Die deutsche Dichtung der Gegenwart, Leipzig 1898.
Ernst Bergmann, Der Geist des 19. Jahrhunderts, Breslau 1927.
Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892—1898, 1898 bis 1904, 1904—1909. Berlin 1929.
Erich Brandenburg, Von Bismarck bis zum Weltkriege, Berlin 1925.
Richard Dehmel, Ausgewählte Briefe, Berlin 1923.
— Ausgewählte Briefe Detlev v. Liliencrons, Berlin 1910.
Paul Ernst, Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus, München 1931.
Emil Ermatinger, Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher, 3 Bände, Stuttgart 1915/16.
O. Ewald, Avenarius als Begründer des Empiro-Kritizismus, 1905.
C. J. Fuchs, Heimatschutz und Volkswirtschaft, Halle 1905.
Peter Gast, Nietzsches Briefe an Peter Gast, Leipzig 1924.
Fritz Gerathewohl, Deutsches Vortragsbuch, München 1931.
Die Gesellschaft, Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, herausgeg. von M. G. Conrad, München 1885 ff.
Goethes Gespräche, Gesamtausgabe von Biedermann, Leipzig 1910.
Heinrich Günter, Deutsche Kultur, Leipzig 1932.
Adalbert v. Hanstein, Das jüngste Deutschland, 1900.
Ernst Heilborn, Zwischen zwei Revolutionen, Berlin 1927.
Gerhard Heine, Ferdinand Avenarius; Lyons deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts, Band 13. Leipzig 1904.
Arno Holz, Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze, Berlin 1890 (W. Ißleib).
— dgl., Neue Folge, Berlin 1893.
G. Kaufmann, Geschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert, Berlin 1912.
Joachim Kirchner, Die Grundlagen des heutigen Zeitschriftenwesens, Leipzig 1928.

Albert Köster, Der Briefwechsel zwischen Keller und Storm; Deutsche Rundschau 117/118, Oktober-Dezember 1903. Buchausgabe: Berlin 1904.
Max Kommerell, Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik, Berlin 1928.
Max Kretzer, Meister Timpe, Leipzig 1898.
Kunsterziehung, Ergebnisse und Anregungen der Kunsterziehungstage in Dresden, Weimar und Hamburg. In Auswahl herausgeg. vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin 1929.
Kunstwartarbeit, München 1908.
Paul de Lagarde, Deutsche Schriften, Gesamtausgabe, 1886.
(J. A. Langbehn), Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. 49. Auflage, Leipzig 1909.
Am Lebensquell, Dresden 1910, 2., verb. Auflage Leipzig 1926.
Detlev von Liliencrons Briefe an Hermann Friedrichs, Berlin 1910.
Thomas Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, Berlin 1920.
Karl-May-Jahrbuch, 7. Jahrg. Herausgeg. von Max Finke und E. A. Schmid, Radebeul bei Dresden 1924.
Ernst Meumann, Einführung in die Ästhetik der Gegenwart, Leipzig 1908.
Gerhard Menz, Die Zeitschriften, ihre Entwicklung und ihre Lebensbedingungen, Stuttgart 1928.
Richard Müller-Freienfels, Erziehung zur Kunst, 1918.
Nietzsches Werke, Gesamtausgabe in 20 Bänden, Leipzig 1926.
Benedikt Momme Nissen, Der Rembrandtdeutsche, Freiburg 1926.
— Der Geist des Ganzen, Freiburg 1930.
Friedrich Paulsen, Gesammelte pädagogische Abhandlungen, herausgeg. von E. Spranger, Berlin 1912.
Joseph Petzoldt, Einführung in die Philosophie der reinen Erfahrung, 1899 und 1904.
— Das Weltproblem vom Standpunkt des relativistischen Positivismus, 1906.
Johannes Prölß, Zur Geschichte der Gartenlaube, Gartenlaube 51. Jahrgang, 1903.
Friedrich Raab, Die Philosophie von R. Avenarius, Leipzig 1912.
Johannes Richter, Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens, Leipzig 1909.
Heinrich Wilhelm Riehl, Naturgeschichte des deutschen Volkes, 1851/69.

Hermann Rinn und Paul Alverdes, Das deutsche Anekdotenbuch, München 1927.
Ernst Rudorff, Heimatschutz, München 1901.
Ernst von Sallwürk, Erziehung durch die Kunst, 1918.
Paul Schultze-Naumburg, Kulturarbeiten, München 1902.
— Die Entstellung unseres Landes, Halle 1905.
Friedrich Schulze-Maizier, Deutsche Selbstkritik, Berlin 1932.
Heinrich Spiero, D. v. Liliencrons Briefe in neuer Auswahl, Stuttgart 1925.
Karl Spitteler, Lachende Wahrheiten, Leipzig 1920.
— Meine Beziehungen zu Nietzsche, München 1908.
Wilhelm Stapel, Avenarius-Buch, München 1916.
Suter, Die Philosophie von R. Avenarius, Zürich 1910.
Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, 15. Aufl., Leipzig 1911.
— Neue Folge. Im Banne des Expressionismus, Leipzig 1926.
Heinrich von Treitschke, Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert, Leipzig 1879—1894.
Hermann Ullmann, Das werdende Volk, Hamburg o. J. (1928).
Hanns Wegener, Ferdinand Avenarius, der Dichter. Leipzig 1908.
Friedrich Wolters, Stefan George und die Blätter für die Kunst, Berlin 1930.
Zeitwende, Monatsschrift, herausgeg. von Tim Klein, Otto Gründler und Friedrich Langenfaß, München 1925 ff.
Johannes Ziekursch, Politische Geschichte des neuen deutschen Kaiserreiches, I und II, Frankfurt 1932, III, Frankfurt 1930.

Anmerkungen

[1] Als erste deutsche Zeitschrift nennt man die „Scherz- und ernsthaften, vernünftigen und einfältigen Gedanken über allerhand lustige und nützliche Bücher" des Christian Thomasius, 1688. Sie erschien 23 Jahre nach der ersten Zeitschrift überhaupt, dem französischen „Journal des savants", 1665. — [2] Die Gesellschaft I. 1 (1) 1885. — [3] Die Gesellschaft I. 1 (2) 1885. — [4] Kunstwart I. 13 (182) Anfang April 1888. — [5] Jonas, Schillers Briefe III, 456 ff. — [6] Kw. I. 24 (345) 1888. — [7] Avenarianische Chronik S. 196. — [8] Kw. XI. 22 (322) 1898. — [9] R. Avenarius, Philosophie als Denken der Welt gemäß dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes, 1877. — [10] J. Petzold, Einführung in die Philosophie der reinen Erfahrung, 2 Bände, 1899/1904. — [11] Wolfgang Schumann, Brief vom 6. Februar 1933. — [12] Storm an Keller am 3. 1. 1882, Köster S. 101. — [13] Keller an Storm am 11. 4. 1881, Köster S. 75/76. — [14] Deutsche Rundschau 1879, Band XX. — [15] Die Gesellschaft II. 4 (237) 1886. — [16] Keller an Storm am 11. 4. 1881, Ermatinger III, S. 340. — [17] Deutsche Rundschau April 1881, S. 155/156. — [18] Wolfgang Schumann, Brief vom 30. Dezember 1932. — [19] Avenarianische Chronik S. 196. — [20] ebd. S. 199. — [21] Kw. XXXVII 1 (9) 1923. — [22] ebd. S. 4/5. — [23] ebd. S. 5. — [24] Die Ähnlichkeit mit Heines „Belsazer" scheint mir nicht nur auf die äußere Gestaltung beschränkt zu sein. — [25] Kunstwart-Nachruf, Kw. XXXVII. 1 (1) 1923. — [26] Kw. XVII. 6 (381) 1905. — [27] Kw. XII. 22 (310) 1899. — [28] Rembrandt als Erzieher, 49. Auflage, S. 8. — [29] Wolfgang Schumann, Brief vom 20. Oktober 1932. — [30] Kw. XVII. 24 (506) 1904. — [31] Kw. XV. 12 (560) 1902. — [32] Juristisches Gutachten vom 26. Februar 1921, eingeholt vom Karl-May-Verlag. Karl-May-Jahrbuch 1924, 7. Jahr, S. 360. — [33] ebd. S. 353. Brief vom 18. 9. 1916. — [34] ebd. S. 364. — [35] Kw. I. 3 (25 ff.) 1887. — [36] ebd. — [37] Rembrandt als Erzieher, Leipzig 1890, 49. Aufl., S. 181. — [38] Kw. I. 3 (26) 1887. — [39] Hermann Ullmann, Das werdende Volk, Hamburg o. J. (1928), S. 49/50. — [40] Nietzsches Briefe an Peter Gast, Leipzig 1924, S. 239, Brief vom 8. 9. 1887. — [41] Wolfgang Schumann, Brief vom 20. Oktober 1932. — [42] Zuletzt Kw. XXXVII. 1 (39) 1923. — [43] Kw. XII. 7 (224) 1900. — [44] Kw. XI. 11 (339) 1899. — [45] Die Literatur XXVI. 3 (183) 1923. — [46] Kw. XXXX. 3 (144) 1926. — [47] Rembrandt als Erzieher S. 193. — [48] Kw. XXV. 5 (327) 1911. — [49] Kw. III. 24 (369) 1890. — [50] Kw. VII. 12 (177) 1894. — [51] An Hermann Friedrichs am 28. 10. 1888, S. 311. — [52] An Hermann Friedrichs am 13. 1. 1889, S. 335. — [53] An Avenarius am 16. 3. 1909. Kw. XXIV. 9 (171) 1911. — [54] Auskunftsblatt über die Kunstwartunternehmungen. — [55] Fast jeder Flugschrift des Dürerbundes vor- oder nachgedruckt. In späteren Jahren verschwindet die schauderhaft stilisierte Formel. — [56] Kw. XX. 21 (508) 1907. — [57] Ernst Rudorff, Heimatschutz, München 1901. P. Schultze-Naumburg, Die Entstellung unseres Landes, Halle 1905. E. J. Fuchs, Heimatschutz und Volkswirtschaft, Halle 1905. — [58] Kw. XXXXIV. 7 (431) 1931. — [59] Kw. II. 4 (61) 1888. — [60] Kunstwart-Arbeit S. 12. — [61] Die Auflage des Ratgebers betrug 1912 20000, des Jahresberichtes 60000 Stück. — [62] R. Dehmel, D. von Liliencrons Briefe, 2. Band, S. 336. — [63] Im Anhang dieser Arbeit findet sich eine Übersicht über die bisher erschienenen Bändchen der Kunstwart-Bücherei. — [64] Nietzsches Werke, Große Aus-

gabe, Band I, S. 179. — [65] J. Richter, Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens, Leipzig 1909. — [66] Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. Leipzig 1890. Heute hat das Buch die 84. Auflage erreicht, Leipzig 1928. — [67] ebd. 49. Aufl., Leipzig 1909, S. 9. — [68] Kw. III. 9 (138) 1890. — [69] Kw. III. 11 (163) 1890. — [70] ebd. — [71] Kw. III. 11 (163) 1890. — [72] Der Aufsatz trägt nicht seinen Namen. Inhalt und Form lassen aber mit Sicherheit auf Avenarius als den Verfasser schließen. — [73] Von den Aufsätzen, die der Kunstwart zum Beweise seiner inneren Übereinstimmung mit dem Verfasser von „Rembrandt als Erzieher" anführt, hatte Avenarius nur den ersten, „Bildung" (Kw. I. 3 (25) 1887), geschrieben. „Unser literarisches Publikum" (Kw. I. 11 (137) 1888) hatte „Paidagogos" zum Verfasser, während der Aufsatz „Religiöse Kunst" (Kw. I. 12 (154) 1888) keinen Namen angab. Die Auseinandersetzung „Berliner Literatur oder deutsche Literatur?" stammte von Julius Riffert. „Dichter und Pharisäer" (Kw. III. 8 (113) 1890) endlich war ein Beitrag Karl Spittelers. (Vgl. Spittelers „Lachende Wahrheiten", Leipzig 1920, S. 7.) — [74] Kw. III. 12 (177) 1890. — [75] ebd. S. 179. — [76] Kw. III. 24 (379) 1890. — [77] Benedikt Momme Nissen, Der Rembrandtdeutsche. Freiburg 1926, S. 83. Vergl. Benedikt M. Nissen, Dürer als Führer, München 1917 — [78] ebd S. 317. — [79] ebd. S. 317/318. — [80] Kw. XV. 2 (41) 1901. — [81] R. Dehmel, Ausgewählte Briefe, Berlin 1923, S. 265, 9. 1. 1912. — [82] A. Stifter, Der Nachsommer, Insel-Ausgabe, S. 345. — [83] Rembrandt als Erzieher, 49. Aufl., S. 191. — [84] Kw. XX. 5 (291) 1906. — [85] Kw. XXVIII. 24 (170) 1915. — [86] Meumann, Einführung in die Ästhetik der Gegenwart, Leipzig 1908, S. 150. — [87] Kw. XXXXIV. 7 (428) 1931. — [88] Wolfgang Schumann, Brief vom 20. Oktober 1932. Für die innere Geschichte des Kunstwarts verdanke ich Herrn W. Schumann manchen treffenden Hinweis und manche wertvolle Anregung. — [89] Kw. XXXXIV. 7 (426) 1931. — [90] ebd. — [91] Kw. XXXXV. 1 (3) 1931. — [92] ebd. — [93] Brief vom 25. August 1932. — [94] Kw. XXIX. 14 (86) 1916. — [95] Kw. XXXVII. 1 (11) 1923. — [96] Kw. III. 15 (227) 1890. — [97] Kw. XVIII. 7 (488) 1905. — [98] Kw. XX. 5 (260) 1906. — [99] Kw. XXI. 19, 20, 1908. — [100] Kw. XXIII. 23 (276) 1910 und XXVI. 2 (98) 1912. — [101] Nietzsche an Avenarius am 10. 9. 1887 (vgl. Anhang). — [102] Die Aufsätze der ersten Jahre erschienen später in Buchform, „Lachende Wahrheiten", 1898, heute Leipzig 1920. — [103] Spitteler, Meine Beziehungen zu Nietzsche, München 1908, S. 20ff. — [104] Vgl. die 135. Flugschrift des Dürerbundes: „Unser Deutschtum und der Fall Spitteler", München 1915. — [105] Kw. XXIII.17 1910. — [106] Kw. VIII. 23 (355) 1895. — [107] Rembrandt als Erzieher S. 170. — [108] s. 106 — [109] Kw. XIII. 1 (1) 1899. — [110] Rembrandt als Erzieher S. 291/92. — [111] ebd. — [112] Kw. XXVI. 1 (1) 1912. — [113] Kw. XXVI. 1 (3) 1912. — [114] Kw. XVI. 5 (333) 1902. — [115] Goethes Gespräche, Gesamtausgabe. hrsg. von Biedermann III. 345 — [116] Kw. XIII. 2 1900. XV. 13. 1902. XXI. 23. 1908. — [117] Kw. XI. 17 (146) 1898. — [118] Kw. XVI. 2 (56) 1902. — [119] Kw. I. 13 (171) 1889. — [120] Kw. III. 10 (156) 1890. — [121] Kw. V. 17 (258) 1892. — [122] „Wir haben in Deutschland keinen Dichter, der Klein-Eyolf hätte machen können." Kw. VIII. (101) 1894. — [123] Kw. XVII. 6 (145) 1903. — [124] Kw. XIX. 18 (273) 1906. — [125] Kw. XXIX. 16 (136) 1916. — [126] Nietzsches Briefe an P. Gast, Leipzig 1924, S. 306, am 20. 10. 1888. — [127] Kw. I. 9 (117)

1888. — [128] Kw. I. 11 (144) 1888. — [129] Kw. I. 17 (235) 1888. — [130] Kw. XIII. 7 (258) 1900. — [131] Nietzsches Werke, Gesamtausgabe in 20 Bänden, Leipzig 1926. VII. 225, 229. VIII. 112, 133, 196. IX. 138. X. 253, 264, 283, 337. XI. 262. XIII. 357. XIV. 173, 181, 198, 228. XV. 35, 220. XVI. 253. — [132] Kw. I. 17 (235) 1888. — [133] Kw. XXXVII. 1 (19) 1923. — [134] Kw. XXI. 12 (337) 1908. — [135] Kw. XXVI. 16 (241 ff.) 1913. — [136] Wissenschaftlicher Pazifismus, Kw. XXIX. 2 (41 ff.) Okt. 1915. Geschichtsphilosophische Grundlegung zum Verständnis unserer Zeit. Kw. XXIX. 3 (98 ff.), November 1915. Volkstum — Deutschtum, Kw. XXIX. 4 (124 ff.), November 1915. Der Weg zum Frieden, Kw. XXIX. 5 (168 ff.), Dez. 1915. — [137] Kw. XXXVII. 1 (21) 1923. — [138] Ziekursch, Politische Geschichte des neuen deutschen Kaiserreiches, Frankfurt 1932, S. 63. — [139] M. Kretzer, Meister Timpe, Leipzig 1888, S. 22. — [140] Th. Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, Berlin 1920, S. 74. — [141] ebd. S. 107. — [142] Rembrandt als Erzieher, S. 21. — [143] Kw. XXXVII. 1 (18) 1923. — [144] Kw. VII. 3 (68) 1894. — [145] Kw. XVII. 24 (510) 1904. — [146] Kw. III. 22 (322) 1890. — [147] Kw. III. 23. — [148] Deutsche Rundschau 117/118. Die betr. Briefe in Bd. 117, Heft 14, S. 211—214, 219. 1903. — [149] Kw. XX. 1 (34) 1906. — [150] Kw. XXIV. 16 (239) 1911. — [151] Kw. VIII. 14 (212) 1895. — [152] Kw. XXVI. 23 (7) 1913. — [153] R. Dehmel, Ausgew. Briefe, Berlin 1923, S. 292. 26. 2. 1913. — [154] Fr. Paulsen, Ges. pädagogische Abhandlungen, hrs. von Ed. Spranger, Berlin 1912. — [155] Kw. XXXVII. 1 (6) 1923. — [156] Kw. II. 22 (340) 1889. — [157] Kw. VI. 1 (12) 1892. — [158] Kw. II. 21, 1888. — [159] Tägliche Rundschau vom 4. 3. 1886. — [160] Kw. XXII. 22 (177) 1909. — [161] A. Holz, Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Neue Folge. Berlin 1893. S. 33 u. ö. — [162] Kw. IV. 14 (220) 1891. — [163] Kw. IV. 3 (52) 1890. — [164] Kw. XIV. 11 (468) 1901. — [165] Kw. XII. 14 (1) 1899. — [166] Kw. III. 17 (269) 1890. — [167] Kw. III. 17 (269) 1890. — [168] Wolfgang Schumann, Brief vom 30. Dezember 1932. — [169] Kw. XXXIV. 7 (222) 1921. — [170] Nietzsche an P. Gast am 8. 9. 1887. S. 239. — [171] Kw. XXXIV. 7. (222) 1921. — [172] Kw. II. 4 (52 ff.) 1888. — [173] Kw. II. 4 (52) 1888. — [174] ebd. — — [175] ebd. — [176] ebd. — [177] Kw. II. 6 (89) 1888. — [178] ebd. — [179] ebd. — [180] An P. Gast am 16. 12. 1888, S. 309. — [181] Avenarius an Nietzsche am 11. 12. 1888. Ungedruckte Postkarte im Besitz des Nietzsche-Archivs. — [182] Nietzsche an Avenarius am 22. 12. 1888. Ungedruckter Brief im Besitz des Herrn Stefan Zweig. — [183] Avenarius an Nietzsche am 24. 12. 1888. Ungedruckte Postkarte im Besitz des Nietzsche-Archivs. — [184] Nietzsche an Peter Gast am 4. 1. 1889. — [185] Fast jedes Schlagwort, Irrwitzgleichnis, Blendermätzchen / Ist erborgtes, philosophisch unverflicktes Dichtungsfetzchen, / Doch verschieft zum Gegensinne wie mit umgedrehten Polen, / Seinen stärksten Drucker hat er unverkennbar mir gestohlen. Kw. VII. 3. 1894. — [186] Kw. XIII. 24 (431) 1900. — [187] Kw. XXIV. 8 (126) 1911. — [188] Kw. XVI. 16 (160) 1902. — [189] ebd. — [190] Hanns von Gumppenberg, Lebenserinnerungen, Berlin-Zürich 1929, S. 305. — [191] ebd. S. 253. — [192] W. Schumann, Brief vom 20. Oktober 1932. — [193] W. Schumann, Brief vom 2. Februar 1933. — [194] ebd. — [195] Am Lebensquell, Ratschläge zur geschlechtlichen Erziehung. Dresden 1912. Die zweite, veränderte, dem Zeitwandel angepaßte Auflage besorgte W. Schumann. Sie erschien Leipzig 1926. — [196] Kw. XXXVII. 1 (8) 1923. — [197] Kw. XXV. 24 Sep-

temberheft 1912. — [197a]) Kw. XXXIII. 21 (406) 1920. — [198] Kw. XXXXIV. 7 (424) 1931. — [199] ebd. — [200] Kunstwart-Nachruf, Kw. XXXXIV. 6, März 1931. — [201] Kw. IV. 10 (145) 1891. — [202] Pan I. 1, 1895. — [203] Kw. IX. 19 (289) 1896. — [204] ebd. — [205] Kw. XIII. 6 (326) 1900. — [206] Friedrich Wolters, Stefan George und die Blätter für die Kunst, Berlin 1930, S. 433. — [207] Kw. XXVI. 16 (280) 1913. — [208] Kw. XII. 3, 1898. — [209] Kw. XIII. 7, 1900. — [210] Kw. XVII. 2(77) 1903. — [211] Kw. XIX, 9. 1905. — [212] Kw. XXVII. 7 (81) 1914. — [213] Walter von Molo, Brief vom 27. 2. 1934. — [214] ebd. — [215] Stefan Zweig, Brief vom 16. 2. 1934. — [216] Ernst Lissauer, Briefe vom 22. 2. und 3. 6. 1934. — [217] Franz Nabl, Brief vom 3. 2. 1934. — [218] Walter von Molo, Brief vom 31. 1. 1934. — [219] Ernst Zahn, Brief vom 30. 3. 1934. — [220] Paris 1905. — [221] A. Schweitzer, Aus meinem Leben und Denken, Bern 1931, S. 53. — [222] Ernst Kreidolf, Brief vom 30. 4. 1934. — [223] ebd. — [224] B. M. Nissen, Brief vom 14. 4. 1934. — [225] s. S. 89ff. dieser Arbeit. — [226] Paris 1918. — Den Hinweis auf dieses Buch verdanke ich Herrn Dr. Hermann Rinn. — [227] Rivière, L'Allemand, S. 191/192. [227a]) Kw. XXV. 24, 2. Septemberheft 1912. — [228] Magazin für die Literatur des In- und Auslandes, 56. Jahrg., Nr. 1, S. 223, 1888. — [229] Kw. XXXIV. 7 (222ff.) 1921. — [230] Ungedruckter Brief im Besitz des Nietzsche-Archivs. — [231] Kw. II. 6 (89) 16. Dez. 1888. Vgl. eine Stelle aus dem Briefe Nietzsches an Peter Gast vom 16. Dezember 1888. Hier schreibt Nietzsche: „Avenarius, dem ich mit einem boshaften Briefchen auf die Finger gefühlt habe, hat sich auf das Allerartigste und Herzlichste entschuldigt, — ich glaube, diese Geschichte habe ich sehr gut gemacht." (Nietzsches Briefe an Peter Gast, Leipzig 1924, S. 319.) — [232] Kw. II. 6 (89) 16. Dezember 1888. — [233] Ungedruckte Postkarte im Besitz des Nietzsche-Archivs. — [234] Ungedruckter Brief im Besitz des Herrn Stefan Zweig. — [235] Ungedruckte Postkarte im Besitz des Nietzsche-Archivs. — [236] Gartenlaube: 285000, Heimgarten: 6000. — [237] Türmer: 10000. — [238] Hochland: 10000, Heimgarten: 6000. — [239] Hochland: 10000, Türmer: 17000.

Inhaltsverzeichnis

Seite

Vorwort 7
Einleitung 9
Ferdinand Avenarius 17
Entwicklung und Wollen des Kunstwarts 42
Deutschtum 65
Bürgerlichkeit 85
Kulturkonservativismus 94
Die Helfer am Werk 110
Das Verhältnis zu anderen Zeitschriften 121
Die Bedeutung des Kunstwarts 129
Anhang 151
Der Briefwechsel zwischen Friedrich Nietzsche und Ferdinand Avenarius — Statistik — Kunstwart-Bücherei — Fragebogen — Literaturangaben
Anmerkungen 168

Lebenslauf

Am 16. Mai 1910 wurde ich, Herbert August Josef Broermann, als zweiter Sohn des jetzigen Mittelschulrektors Karl Broermann und seiner Frau Aenne, geb. Gelsam, in Brühl bei Köln geboren. Nach dreijährigem Besuch der katholischen Grundschule bezog ich die höhere Schule. Im Februar 1929 bestand ich am Gymnasium mit Realgymnasium in Mülheim-Ruhr die Reifeprüfung.

Ich studierte die ersten vier Semester in Bonn, ging dann nach Freiburg i. Br. und von da nach Köln, wo ich bis zu meinem 8. Semester einschließlich blieb. Vom Wintersemester 1933/34 ab studierte ich in Bern. Ich hörte Vorlesungen über Germanistik, Anglistik, Geschichte, Geographie, Philosophie, Pädagogik und Kunstgeschichte bei den Herren Professoren Bach, Berney, de Boor, Bertram, Braubach, Brie, Clemen, Cohn, Dyroff, Funke, Hankamer, Hempel, Fr. Schneider, Sperber, Strich, Karstien, Kutzner, Levisohn, v. d. Leyen, Meißner, Michael, Mortensen, Rothacker, Schöffler, Walzel, Wentscher, Wilhelm, Witkop, Ziekursch. Bei folgenden Professoren nahm ich an den Seminarübungen teil: Bertram, de Boor, Brie, Dyroff, Funke, Hankamer, Sperber, Strich, Kutzner, Meißner, Schöffler, Wilhelm und Witkop.

Ihnen allen habe ich manches zu verdanken, besonders aber den Herren Professoren Helmut de Boor, Otto Funke und Fritz Strich von der Universität Bern.